CLASSIC ROCK Lifestyle

LA PRIMA RIVISTA AL MONDO DI PROGRESSIVE ROCK

PROG MUSIC

PROG

MAGMA
LA FUSIONE DI CHRISTIAN VANDER

VERTIGO & DERAM
LE ETICHETTE DEL PROG

LOCANDA DELLE FATE
PURA MAGIA

IQ: THE WAKE
30TH ANNIVERSARY

IL SOGNO DI CANTERBURY
CARAVAN, SOFT MACHINE, CAMEL, WYATT, HATFIELD AND THE NORTH

ANTHONY PHILLIPS
UNA CHITARRA SENZA TEMPO

GAZPACHO
SULL'ORLO DELL'OSCURITÀ

GIANCARLO GOLZI
IO E IL MUSEO ROSENBACH

1969-2015 TERREMOTO KING CRIMSON

E ANCORA: FREE • JOHN PETRUCCI • HUGH BANTON • RIVERSIDE • RANESTRANE

Sprea Editori

MUSIC THEORIES RECORDINGS

FLYING COLORS
SECOND FLIGHT: LIVE AT THE Z7

OUT NOVEMBER 13

The new live album of the progressive rock supergroup with:
STEVE MORSE (Deep Purple, Dixie Dregs), **MIKE PORTNOY** (Transatlantic, The Winery Dogs, ex-Dream Theater),
NEAL MORSE (Transatlantic, ex-Spock's Beard), **DAVE LaRUE** (Dixie Dregs, Steve Vai, Joe Santriani), **CASEY McPHERSON** (Alpha Rev)

110 minutes of live footage in 5.1 Surround. Filmed with 25 cameras and mastered by Cinnafilm with Dark Energy technology (IMAX) for stunning visuals.

Available as: **3LP+MP3, 2CD+DVD, 2CD+BLU-RAY & DIGITAL**

TERRAMAZE
HER HALO

OUT OCTOBER 30

HAS TECHNICALLY ACCOMPLISHED AS IT IS MUSICALLY SATISFYING
"HER HALO" IS FULL OF BEAUTIFULLY MELODIC PROGRESSIVE METAL
THAT NEVER PLACES STYLE ABOVE GREAT SONGWRITING.

AVAILABLE AS CD, 2LP & DIGITAL.

MASCOT LABEL GROUP WWW.MASCOTLABELGROUP.COM
FACEBOOK.COM/MASCOTLABELGROUP TWITTER.COM/MASCOTLABELGROU
YOUTUBE.COM/MASCOTLABELGROUP INSTAGRAM.COM/MASCOTLABELGROUP

STREAMLIQUID
EVERYTHING...EVERYWHERE

Il tuo evento è un successo!

Dirette Streaming Multicamera Full HD

Concerti - Spettacoli - Congressi
Meeting aziendali - Seminari - Workshop - Manifestazioni sportive

info@streamliquid.it streamliquid.it Stream Liquid streamliquid

WELCOME

3 è considerato numero magico per antonomasia, quello perfetto: divino o, al contrario, infernale. Può simboleggiare armonia, equilibrio, la forza trascendente. Il numero più creativo… il simbolo stesso della Creazione. Nel mondo magico-esoterico ha significato dalle molte sfumature, specialmente collegato alle figure geometriche e, in particolare, al triangolo. L'essenza del tre è l'espansione. Inutile dire che con questa uscita di Prog Italia festeggiamo proprio il numero 3… e per non farci mancare nulla abbiamo deciso d'inaugurare una rubrica dedicata alle canzoni più belle di un gruppo legato all'epoca dei Long Playing, messi sul mercato nel 1948 e oggi in buon recupero di mercato. Cosa c'entra col 3? C'azzecca e come, direbbe Di Pietro. L'LP gira a 33 giri e ⅓ (se il vostro giradischi non fa troppe bizze) e le composizioni scelte sono 33, quindi ☺ Iniziamo con i Free, espressione rock di quei primi anni '70 così creativi… ricordando che una delle qualità migliori del tempo in cui la "nostra" musica nacque, e si espanse, fu la capacità di sparigliare le carte, di rendersi meticcia senza aspirazioni di purezza, mettendo insieme il meglio del resto e ampliando la conoscenza verso nuove frontiere, artistiche e culturali. Ah, quasi dimenticavo, come ho intitolato questa sorta di guida all'ascolto che, auspico, migliorerà il vostro umore? Come dice il medico coscienzioso? "Dica 33"! Sperando che tutti questi 3 ci portino bene ancora per un po' ☺

Nel tempo trascorso tra la pubblicazione del numero 2 e questo molti addetti ai lavori si sono accorti di noi. Hanno capito, anche con una certa sorpresa, che esiste ancora un mondo prog, persone che ascoltano musica con piacere supremo, che non consumano queste emozioni in fretta perché devono passare alla "cosa" successiva, che sanno perfettamente di non essere nel '70, o '71 o '72, o… etc, ma vivono con avidità il nuovo corso della musica e dell'arte in generale. Televisioni, radio, giornali hanno parlato di noi (non solo della rivista ma di tutto l'affetto e l'attenzione che avete dimostrato in questi mesi): Rai 1 ci ha invitato due volte alla trasmissione che inaugura il suo palinsesto giornaliero (*Il caffè*). Radio24 (Franco Schipani) ne ha parlato, come Radio Capital (Luca De Gennaro), mentre Messaggero.it (Enzo Vitale) e Onda Rock (Claudio Fabretti) ne hanno scritto. Ma la cosa più bella e importante sono le tante persone che ho incontrato in giro per concerti e iniziative varie; quelli che conosco solo via Facebook/mail e quelli con cui sono riuscito a parlare al Ver1+2 di Veruno (i Magma e i Beardfish sono stati fotografati durante questo festival così fuori dai soliti percorsi musicali), alla Casa di Alex a Milano per il sospirato ritorno in scena dei Deus Ex Machina (troverete una sorta di recensione su www.progressivamente/com), al Progressivamente a Roma e in un "sacco" di altri posti. Rispetto al numero precedente di Prog Italia voglio fare un saluto particolare all'amico Danilo Cherni dei Goblin Rebirth, diventato Cerni ☺ .

Una tirata di orecchie al nostro Pino Pintabona, che non ci ha comunicato il nome del fotografo dei Cherry Five: Fausto Ercoli & Universalclick. Nelle pagine seguenti troverete, guarda caso, tanta "roba"… la prima parte di uno speciale trasversale sui King Crimson, forse il gruppo che più ha incarnato, e incarna, il prog a 360 gradi, dove molte cose sono state scritte da musicisti crimsonici doc (un rigraziamento speciale a Tony Levin per averci concesso le foto del tour 2015)… l'analisi della discografia dei Magma, guidati con mano sicura dello straordinario Christian Vander, batterista sospeso tra jazz e musica classico-contemporanea… la storia di due tra le etichette inglesi storiche: Deram e Vertigo… il 30ennale di THE WAKE degli IQ, che ci riporta a quei dieci anni, tra il 1985 e il 1995, che aiutarono la riscoperta dei suoni progressivi… e poi Hugh Banton, sospeso tra gli organi che costruisce e i VdGG, le RaneStrane col nuovo album, la magia senza tempo della Locanda delle fate, le interviste a John Petrucci dei D.T. e Anthony Phillips… e tante altre cose. Grande è la gioia di realizzare questa rivista fuori dal tempo, che non risulterebbe così se non ci fosse il nostro grafico, Massimiliano D'Affronto… anche se ho paura che, prima o poi (spero "poi"), mi maledirà per la mole di lavoro nelle tirate stacanoviste a cui ci "costringiamo" ☺. D'altronde il prog, e tutta la musica che gli gira intorno, non sarebbe così profondamente nel nostro cuore senza la connessione con l'elemento grafico-visivo. Pensate a, tanto per rimanere in tema King Crimson, cosa sarebbe IN THE COURT senza la leggendaria intuizione grafica del compianto Barry Godber? Non che la musica ne sarebbe sminuita ma in questo caso il matrimonio è perfetto, tanto da non prevedere nessun tipo di divorzio! L'elemento grafico è un elemento essenziale del prog, non che si debba rimanere legati sempre ai canoni di Roger Dean, Paul Whitehead o Marcus Keef, ma belle copertine e grafica curata ci stanno sempre bene, sia nei dischi, nei manifesti di concerti e, ovviamente, nella realizzazione di Prog Italia.

Qualche mese fa ci ha abbandonato Giancarlo Golzi del Museo Rosenbach, a lui ho voluto dedicare un ricordo chiedendo ad Alberto Moreno di scrivere qualcosa, pur con il cuore sanguinante. Non l'ho fatto, invece, per Rudy, perché il 3 ottobre la scomparsa di un uomo, buono e gentile, come Rodolfo Maltese mi ha colpito troppo per ridurlo a un articolo su Prog, sia pure scritto con amore.

CLAUDIO PETRUCCI

Francesco "Big" Di Giacomo e Rodolfo "Rudy" Maltese.

Rudy, sono sicuro, sarà paziente e aspetterà qualche mese, fino a quando avrò metabolizzato il fatto che si è trasferito, solo materialmente, altrove. Ti vogliamo bene, Rudy, da quel giorno c'è troppo silenzio nel nostro cuore...

Fortunatamente l'omone del BMS si è ripreso alla grande, anche se deve forzarsi a trovare i suoi ritmi. Le foto che ci hanno scattato insieme, troppo personali per mostrarle, dimostrano che l'indomito leone è sempre lì, anche se è dell'acquario; ora una più accentuata dolcezza lo pervade. Tre ore a parlare, ridere, scherzare, pur in una camera d'ospedale il giorno prima che tornasse a casa. Così ho capito che è fuori pericolo più ricco di prima: il mio amico Vittorio avrà ancora molte storie da raccontare, dono di una ricchezza interiore ora più consapevole. Dimenticavo... il mio amico Vittorio di cognome fa... Nocenzi.

Guido Bellachioma

SOMMARIO

#3 · PROG MUSIC 2015

7 KING CRIMSON
1969-2015, il terremoto infinito…

28 LOCANDA DELLE FATE
magia senza tempo

34 RIVERSIDE
il prog che viene dall'est

38 GIANCARLO GOLZI
il mio Museo Rosenbach

40 MAGMA
la forza dell'universo

46 RANESTRANE la rivolta delle "macchine" non fa paura

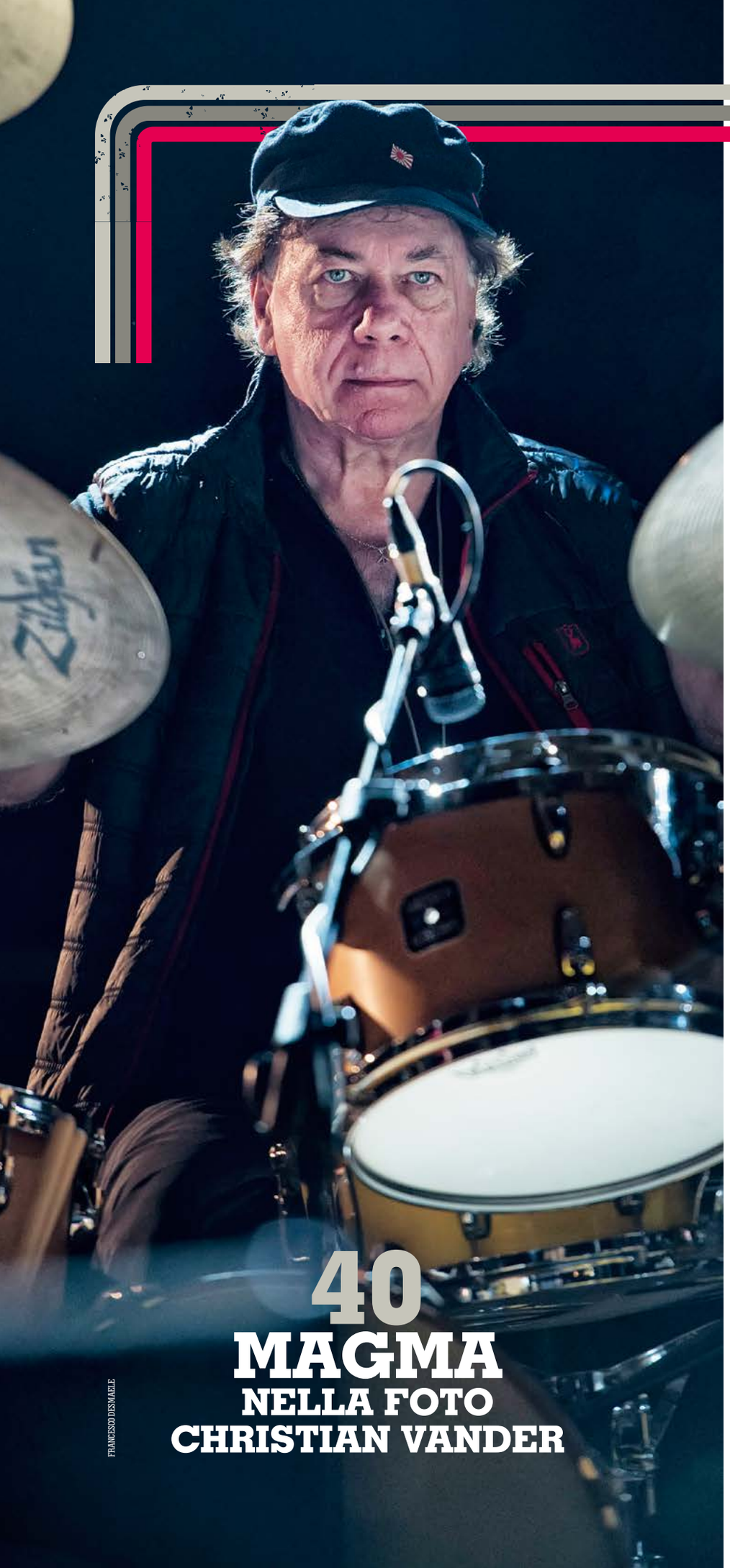
48 ELLESMERE dai Castelli della Loira al prog

50 CANTERBURY SPECIAL dai Camel a Robert Wyatt, senza dimenticare le nuove leve come i Syd Arthur

68 HUGH BANTON un organo oltre i Van der Graaf Generator

74 BEARDFISH dalla Svezia con calore… prog

76 DERAM le etichette storiche del prog



40
MAGMA
NELLA FOTO
CHRISTIAN VANDER

FRANCESCO DISMALE

7
KING CRIMSON
NELLA FOTO
TONY LEVIN

LUCA FIACCAVENTO

THE ARISTOCRATS in concerto

18.02.16

Bryan Beller
(Steve Vai, Joe Satriani, Dethklok)

Marco Minnemann
(Steven Wilson, Joe Satriani, UK)

Guthrie Govan
(Steven Wilson, Asia)

www.planetliveclub.com

Via del Commercio 36 - Roma Ostiense

live club PLANET

da gennaio 2016 tornano i dischi di

PROGRESSIVAMENTE

DIVAE

METAMORFOSI

AGORA'
con **Patrizio Fariselli** (Area)

PROGRESSIVAMENTE
Live 2015

Ellesmere, La Fabbrica dell'Assoluto
Arcadelt con Arturo Stalteri, Lo Zoo di Berlino
con Pino Ballarini, Nuova Raccomandata con
Ricevuta di Ritorno, Osanna, Taproban
Agorà, Metamorfosi

www.progressivamente.com

80 **GAZPACHO**
sull'orlo dell'oscurità

82 **ANTHONY PHILLIPS**
la storia continua

86 **LORENZO FELICIATI**
mr bassman alla ricerca della musica "giusta"

88 **IQ**
THE WAKE compie 30 anni

94 **PROGRESSIVAMENTE**
come si fotografa un festival prog

100 **VERTIGO**
le etichette storiche del prog

107 **MERCURY REV**
dopo sette anni il nuovo album

108 **TESSERACT**
percorsi prog obliqui

112 **JOHN PETRUCCI** intervista
col chitarrista dei Dream Theater

118 **L'ANIMA PROG DEI DISEGNATORI** Claudio Lodi
e la sindrome Marillion

119 **INSIDE ALBUM** IN CAMERA
di Peter Hammill

121 **FREE** guida all'ascolto

130 **RECOVERED** JET LAG (1977),
PFM, di Giampiero Wallnofer

112 JOHN PETRUCCI

96 PROGRESSIVAMENTE PHOTOSTORY NELLA FOTO PINO BALLARINI

FRANCESCO DESMAELE)

DAGLI ESORDI CON GILES GILES & FRIPP ALLE ULTIME ESCURSIONI SONORE DEI KING CRIMSON CON TRE BATTERIE, CHE SONO "VISTE" IN UNA SEZIONE A PARTE CON IL RESOCONTO DI DUE CONCERTI: IL 30 AGOSTO AD AYLESBURY IN INGHILTERRA, SOLO PER PARENTI E AMICI, E IL 21 SETTEMBRE A PARIGI. ANALISI E STORIA, NON SOLO "CHITARRISTICA", DEI VARI PERIODI CRIMSONIANI. SI MORMORA CHE UN PAIO DI DATE ITALIANE CI DOVREBBERO SCAPPARE NEL 2016... SI MORMORA. DIFFICILE CREDERCI MA NON CI DISPIACEREBBE, OVVIAMENTE :-)

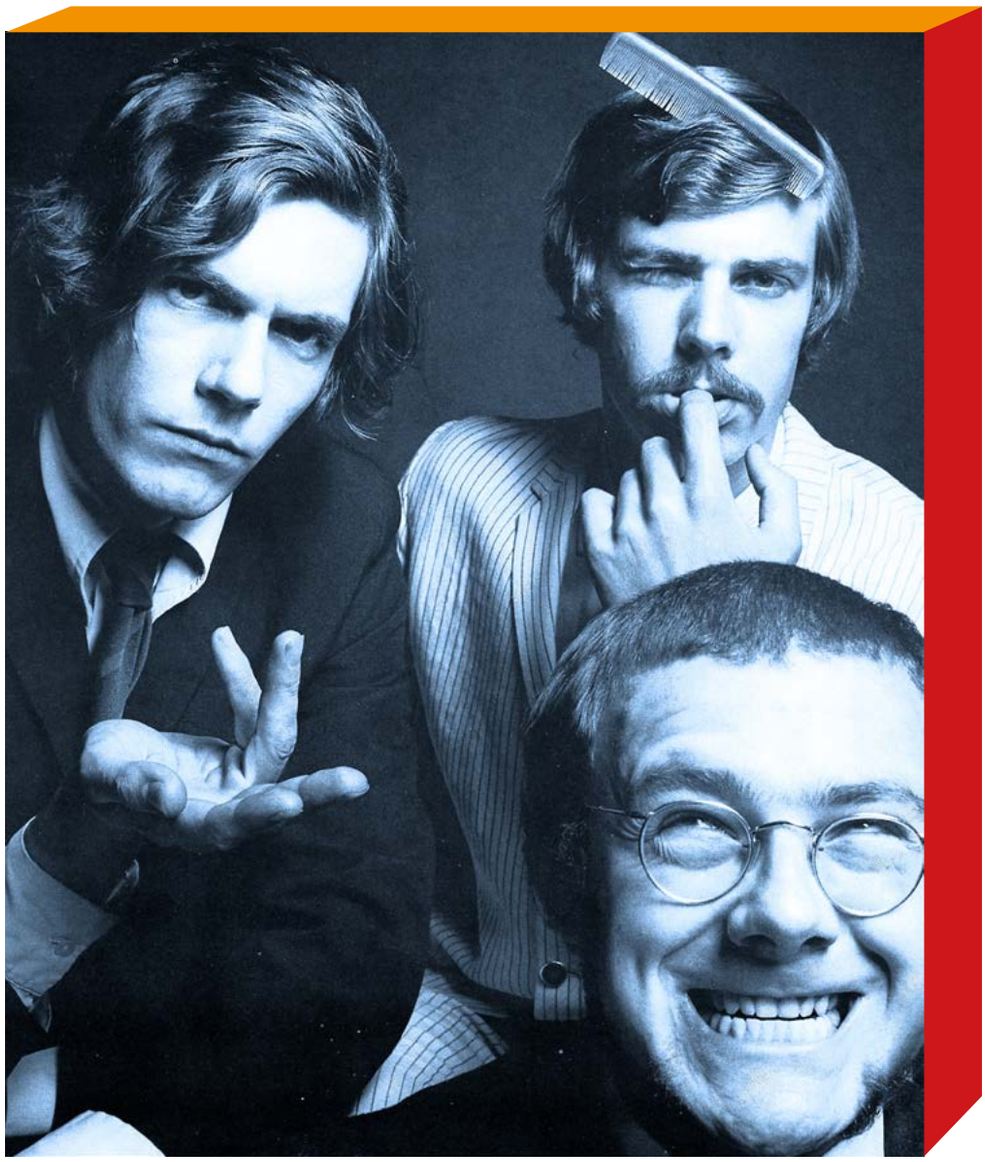
L'AUTORE DELL'ARTICOLO È UN CHITARRISTA DI PURA FEDE "CRIMSOFRIPPIANA", NON A CASO HA PARTECIPATO AL PRIMO CORSO DI GUITAR CRAFT TENUTO IN ITALIA, DICEMBRE '89; ANCORA OGGI FREQUENTA QUESTA SCUOLA, FONDATA DA FRIPP, QUANTO PIÙ POSSIBILE. HA COLLABORATO A DIVERSI ENSEMBLE IN AMBITO GUITAR CRAFT: BERLIN GUITAR ENSEMBLE, EUROPA STRING CHOIR, THE WILSONS, THE LEAGUE OF GAUCHOS, LOS GAUCHOS ALEMANES, THE LEAGUE OF CRAFTY GUITARISTS, DESIDERATA, THE QUAILS.

Testo: **Alessandro Bruno**

PROLOGO

Tutto ha inizio nei primi anni Sessanta a Bornemouth nel Dorset, cittadina marina nel sud-ovest dell'Inghilterra, oggi come allora meta dell'alta borghesia inglese per le vacanze estive; ci sono ancora i classici alberghi sul litorale nei quali in quel periodo, specialmente durante i weekend, si esibivano le dance band locali. È qui che muovevano i primi passi i fratelli Peter e Michael Giles, rodati "gigsters" del r&b in voga a quei tempi, ai quali si affianca più tardi Robert Fripp, audace quanto imberbe, Andy Summers (Animals, Police, collabora anche con Fripp negli anni '80), poi Al Stewart (quello che nel 1976 otterrà un successo notevole col 45 giri *Year Of The Cat*) e così via.

Una pazzia gioiosa: da sinistra Michael e Peter Giles, in basso Robert Fripp.



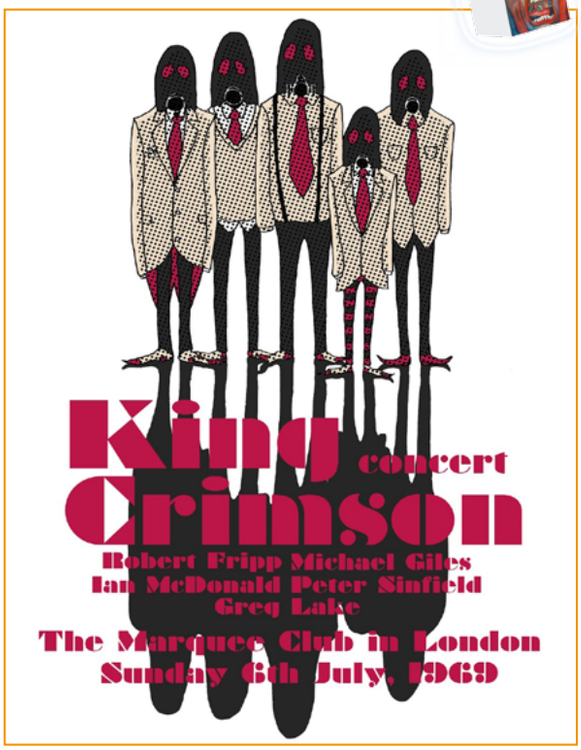
Per evitare di proporre una monumentale biografia del gruppo (ne esistono diverse ma la migliore è *In The Court of King Crimson* di Sid Smith del 2001, Edizioni Helter Skelter) non scenderò in dettaglio nella storia di quegli anni. Cito un solo evento musicale, che considero il vero "prequel" dei King Crimson: THE CHEERFUL INSANITY OF GILES, GILES & FRIPP, 33 giri bizzarro ai nostri occhi, figuriamoci allora! Siamo nell'autunno del '68. La forma è del tutto inusuale ma i contenuti sono colti, farciti di genuino humour inglese, e preannunciano tutta la musicalità e il talento alla base di un'epopea artistica ancora in atto, cominciata quasi 50 anni fa.

L'INIZIO: UNA RIVELAZIONE

Nel 1969, dopo un anno di gavetta, incontri e scontri, le persone giuste nel momento giusto si uniscono per fare la cosa giusta… forse più per intuito, casualità ed entusiasmo, che per una consapevole visione. Il disco d'esordio è preceduto da un'intensa attività live, il posto è Londra, le persone sono: Michael Giles, Greg Lake, Ian McDonald, Peter Sinfield e Robert Fripp. Il gruppo e la loro musica hanno da subito un carattere molto spiccato, i cui tratti particolari ne fanno episodio unico e irripetibile; Procol Harum e Moody Blues, forse, le uniche citazioni possibili per aiutare un po' a orizzontarsi (come minimo i mellotron vengono da lì). Dal punto di vista emotivo sono un misto di melanconia lunare e apocalisse crepuscolare; per quanto riguarda l'aspetto formale, sono semplicemente impeccabili nella loro complessità; si narra che a una delle loro prime esibizioni tra il pubblico ci fosse un ignaro e giovanissimo Bill Bruford, il quale rimase folgorato nel vederli salire sul palco, al buio, senza un rumore, una parola, senza neanche accordare gli strumenti… che attaccano senza esitazione *21st Century Schizoid Man*…

LA MUSICA: STUPORE PER CHI ASCOLTA E PER CHI SUONA

L'alchimia è pressoché perfetta: scrivono, arrangiano ed eseguono musica senza precedenti in un ambito di salutare anarchia creativa e poi in tour, tutto questo a vent'anni o poco più. In questo contesto viene alla luce un chitarrista e un chitarrismo inusuali: il personaggio, dopo un breve periodo iniziale nel quale aveva ceduto alle pressioni dei suoi compagni di gruppo suonando in piedi come tutti, trova la sua condizione ideale suonando da seduto la sua Les Paul Custom, collegata a uno stack Hiwatt, e con già alcuni comandi sul pavimento, anche se per ora si tratta solo di un fuzz e un



pedale del volume. Ben presto un altro chitarrista adotterà le stesse modalità (Les Paul nera, seduto, pedali a terra ecc…), si tratta di Steve Hackett.
La scelta delle note è altrettanto inusuale, usa poco il bending, pochi anche i legati, specialmente se paragonato agli altri chitarristi del momento. Giustamente nessuno accosta il nome di Robert Fripp al rock blues, ma non va dimenticato che la linea veloce di *Schizoid Man* è costruita proprio su una scala blues (pentatonica di Sol minore con l'aggiunta del semitono di passaggio: la quinta diminuita). Con lui debutta il suono distorto con i toni della chitarra chiusi, capace di assumere il timbro flautato che diventerà presto un marchio di fabbrica.

IL PRIMO IMPATTO DOLOROSO

La luce intensa brucia in fretta. Lo so, è il più comune dei luoghi comuni, ma è un fatto che alla fine dell'anno, a soli due mesi dall'uscita dell'album di debutto (IN THE COURT OF THE CRIMSON KING) la band, o meglio quella particolare formazione, già non esista più. McDonald e Giles, stressati dal tour americano, si chiamano fuori annunciandolo all'incredulo e mortificato chitarrista…
Ma la storia continua, e l'anno successivo, con una buona dose di pragmatismo, Fripp arruola di nuovo gli appena fuoriusciti Giles e Lake (anche quest'ultimo, vista la mala parata, e l'offerta da parte di Keith Emerson, aveva lasciato il gruppo). Se non avesse fatto così non avrebbe potuto portare a termine le registrazioni di IN THE WAKE OF POSEIDON, disco che è la diretta continuazione del lavoro precedente. Oltre ai due ex, Fripp mette insieme vecchie e nuove conoscenze: torna Peter Giles, fratello di Michael e membro di Giles – Giles & Fripp, Mel Collins, già apparso durante le sessions del 1969, e poi una nuova scoperta: il pianista jazz sperimentale Keith Tippet, che per il periodo a seguire avrà un ruolo primario e, pur mantenendo una posizione laterale e nascosta, un'influenza marcata sulle scelte sonore degli anni successivi.

Anche per i King Crimson il Marquee di Londra diventò ben presto una seconda casa.

A ticket to ride: King Crimson al Palasport di Roma, 13 novembre 1973.

UNA FASE INTERMEDIA RICCA DI SPUNTI

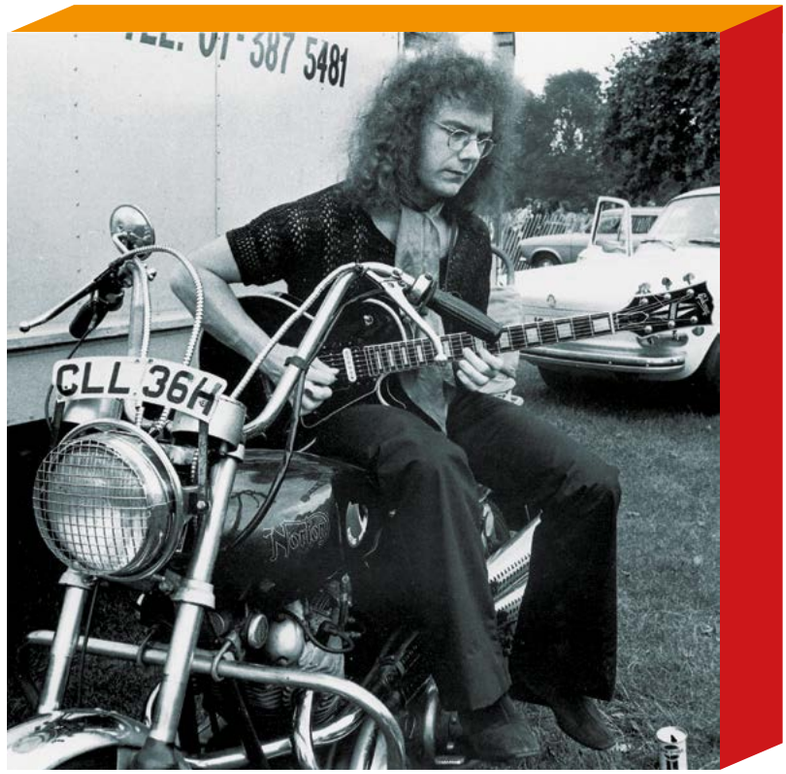
Un vero terremoto ha squassato il gruppo, IN THE WAKE OF POSEIDON è solo la prima delle scosse di assestamento; ci vorranno ancora due anni e due dischi prima che un nuovo combo compatto riesca a dare corpo e senso al progetto Crimson. Fripp coinvolgerà di volta in volta musicisti pescati tra gli ex compagni di scuola (Gordon Haskell) o tra personaggi incandidabili per quel dato ruolo (Boz Burrell si presentò come cantante ma finì per suonare il basso, strumento del quale sino a quel momento non sapeva nulla). Queste persone, che avevano impegni piuttosto limitati nel tempo, ruoteranno senza soluzione di continuità intorno a un'idea; parliamo quindi, oltre al già citato I.T.W.O.P., di LIZARD del 1970 e ISLANDS del 1971.

E LA MUSICA COMINCIA A VIRARE

Mi preme sottolineare che, a dispetto delle condizioni rocambolesche nelle quali hanno avuto luogo questi tre "lavori", stiamo parlando di vere perle, stelle luminose nel firmamento della musica di quegli anni; inoltre, questo periodo di transizione ha consentito alla musica di virare verso tonalità più acide, grazie forse all'apporto di Collins e Tippett che offrono un'alternativa, forse un po' meno "pop-rock", rispetto all'era McDonald & Giles, ma di sicuro più proiettata verso la sperimentazione e il "non conosciuto". Chitarristicamente parlando, c'è la sottile linea evolutiva che timbricamente porta da un caldo suono pulito, molto jazzy, a un suono sempre più aperto e imballato dalle valvole, che prelude alla scoperta, e conseguente conquista, di nuovi territori stilistici. Ricordo ancora quando ho ascoltato per la prima volta *Sailor's Tale*: quegli strappi di chitarra con lo slap back echo mi colpiscono ancora oggi allo stesso modo…

UN NUOVO INIZIO

La letteratura è incline a inquadrare le varie fasi e incarnazioni della band come blocchi compatti, in qualche modo isolati. In realtà c'è la continuità organica



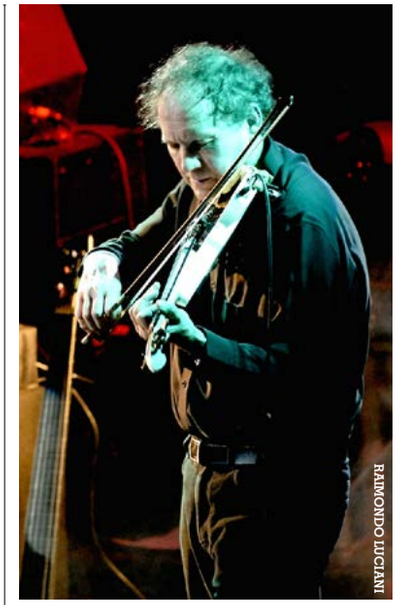
dei piccoli passi, mossi costantemente da un senso, sempre più consapevole, di direzione. Già a gennaio 1973 (sembra passata un'eternità!) viene presentata al pubblico la nuova "edizione" dei King Crimson; la cosa fa rumore perché tra le fila compare un talentuoso batterista che, per esserci, ha sacrificato la carriera, quasi all'apice del successo, con una importante come gli Yes! A completare la sezione ritmica arriva John Wetton, bassista/cantante di talento dalla spiccata esperienza, proveniente dai Family di Roger Chapman. A far compagnia a Fripp troviamo anche il violinista David Cross e il percussionista Jamie Muir. Questo è il momento in cui il gruppo assume di nuovo una fisionomia consistente, garantendo stabilità al progetto, che nei due anni a venire proporrà tre album, un numero rilevante di concerti, contribuendo notevolmente a elevare il livello di nobiltà della musica rock di quegli anni.

IL CARATTERE

Da questo momento in poi il carattere spigoloso, controcorrente, mai ammiccante dell'interprete principale nonché regista di tutta questa storia (Robert Fripp) emerge con chiarezza nella musica ma anche nel suo muoversi nel mondo. Il rifiuto della concezione occidentale, ereditata dal romanticismo, dell'artista scapestrato, tormentato, inaffidabile, irresponsabile, divo da adorare, è tale che, da qui in poi, questo atteggiamento gli farà guadagnare la fama di ruvido, scontroso, scorbutico e, perché no?, antipatico genio del rock. Infine persone a lui vicine riferiscono di una sua vera e propria ossessione per lo studio e la pratica (6, 8, 10 ore al giorno, a volte anche di più).

Il violinista David Cross a Roma, ieri (1973) e oggi (2008).

PIERO TOGNI


RAIMONDO LUCIANI

KC 1970: da sinistra Peter Giles, Keith Tippett, Greg Lake, Michael Giles, seduto Robert Fripp.

IL PROCESSO EVOLUTIVO

LARKS TONGUES IN ASPIC è un ceffone in pieno viso per chi si aspetta

PIERO TOGNI

Nel 1973 il batterista Bill Bruford per lasciare gli Yes e poter rispondere alla chiamata di Robert Fripp fu costretto a pagare una penale. Foto di Piero Togni. Roma, novembre 1973.

ballate come *I Talk To The Wind* o liriche melodie alla *Epitaph*, entrambe nel lavoro di esordio. L.T.I.A. è un disco di rottura: ritmi balcanici e intervalli mefistofelici creano l'inquietante insieme sul quale gioca la creatività bizzarra di Muir, ma non solo. Tutti i musicisti sono messi nella condizione di dare il meglio, compreso lo stesso chitarrista, che in questi anni propone con crescente autorità il suo modo di fare musica, coltivato sin dai tempi di THE CHEERFUL INSANITY OF GILES, GILES & FRIPP o, chissà, forse anche da prima…

Se possibile il disco successivo, STARLESS AND BIBLE BLACK, contiene elementi ancor più radicali: l'uso parziale di registrazioni dal vivo consente un approccio con il momento creativo nell'atto stesso del concepimento, con tutta la sua drammaticità e cruda verità; non c'è alcuna "ricercatezza" nel suono, che arriva ruvido ed eccessivo nella dinamica (l'uso dei "pianissimo", sconosciuto al mondo del rock ma ancor più a quello dell'FM, sbarrò loro la strada delle radio). Le "concessioni" alla canzone strutturata sono sempre più rare: si tratta ora di vera e propria musica d'avanguardia. E la chitarra assume sempre più un ruolo di perno, attorno al quale ruota tutto il resto.

PARLANDO ANCORA DI CHITARRA

Con RED si chiude il cerchio; è un'opera che, a dispetto delle condizioni nelle quali ha visto la luce, è considerata da molti quasi perfetta. Qualsiasi cosa se ne pensi, il brano *Red*, insieme a *Starless*, forse costituiscono la summa dell'opera crimsoniana fino a quel momento. In *Starless* la melodia struggente del chorus, ottenuta scivolando tra le note sulla stessa corda con i toni della chitarra chiusi e il fuzz innestato, l'incessante progressione della parte centrale, fanno salire l'inquietudine fino a toglierti il fiato; mentre la chitarra di *Red*, brano strumentale, è un manifesto del rock universale, che ci pone davanti all'ambiguità emotiva della scala simmetrica, quella con la quinta diminuita, la nota del diavolo, che per definizione è rosso, appunto red.

I King Crimson del periodo 73/74 erano una vera e propria macchina da concerti.

ALTRO SHOCK, IL SECONDO

Ma ecco avvicinarsi il crepuscolo, in anticipo stavolta: la crisi comincia prima dell'inizio delle sessioni di registrazione di RED, ultimo capitolo a cui Fripp partecipa con distacco; all'organico iniziale mancano sia Muir, fuoriuscito subito dopo LARKS, che Cross, licenziato alla fine dell'ultimo tour americano. Per ovviare alla carenza di musicisti viene recuperata la formula degli ospiti, che si alternano nei vari brani contribuendo a fornire un carattere un po' più variegato rispetto ai predecessori. Le redini vengono consegnate nelle mani di Bruford e Wetton che, sempre più increduli, gestiscono il processo della produzione sino all'epilogo: l'annuncio di Fripp, a missaggi non ancora terminati, che i giochi finivano lì, proprio quando il successo internazionale è cosa fatta.

Il progetto King Crimson va in letargo, Robert fa la valigia e si trasferisce a Sherbourne, dove hanno luogo corsi intensivi di lunga durata (veri e propri ritiri) per la ricerca e lo sviluppo dello spirito umano, tenuti da J.G. Bennett. Dovranno trascorrere cinque lunghi anni prima che le condizioni per un ritorno siano di nuovo favorevoli.

UNA PREMESSA AL NUOVO CORSO

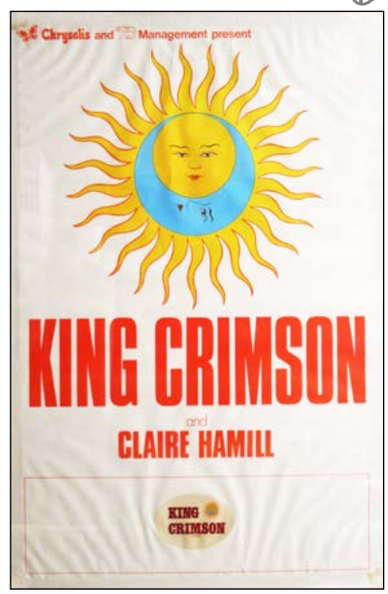
Uno dei postulati intorno al quale ruota la storia dei King Crimson, è che Fripp, chitarrista del gruppo, ne incarni l'essenza e ne decida il destino. Tutto vero, tanto più in questo momento, se si analizzano la nascita e il declino temporale delle sue varie incarnazioni sinora avvicendatesi, per quanto nel corso d'ogni fase abbia sempre regnato un clima d'assoluta coralità tra i vari membri, che trovano il posto ideale per realizzare a pieno la propria musicalità. Ogni formazione, costituita da elementi quasi tutti diversi, in realtà è una band a sé. La caratteristica, che contraddistingue i Crimson da quasi tutti i gruppi longevi, è che non c'è mai traccia d'auto indulgenza, di nostalgia del passato… esiste invece una sana propensione per la ricerca del nuovo.

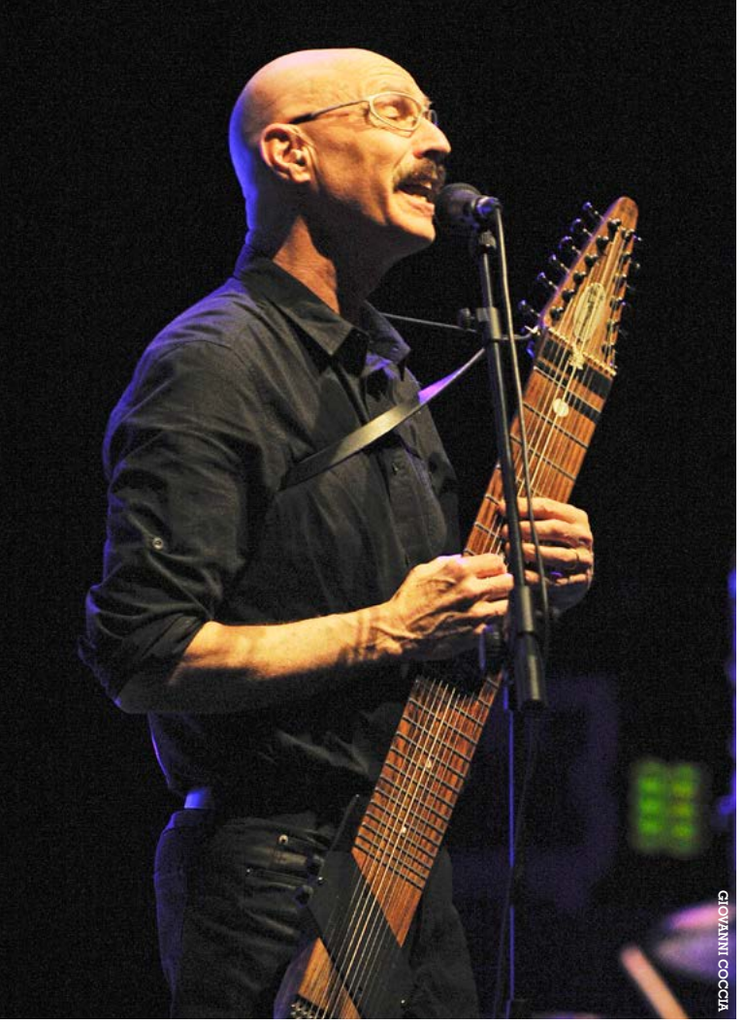
DALL'ABBANDONO DEL '74 AL PROGETTO DELL'80

Nell'80 il gruppo esordisce come Discipline, quasi subito riceve l'investitura e diventa King Crimson, il più diverso dai suoi predecessori. Sono trascorsi poco più di cinque anni da RED e dal brusco ritiro di Fripp dalla scena. Il panorama socio-culturale, ancor più quello musicale, è cambiato profondamente. I dinosauri del rock si sono quasi del tutto estinti… la carta vetrata del Punk ha spazzato via ogni patina residua di quel make up che spesso celava l'ego smisurato e la mancanza d'idee di molti protagonisti precedenti. D'ora in poi è d'obbligo, per onestà intellettuale, prendere in tutti i sensi le distanze dal passato.

ASPETTO STRUTTURALE

Se la scelta del batterista è scontata, se non addirittura obbligata (Bill Bruford), l'incontro con Adrian Belew (allora nei Talking Heads e uscito dalle recenti esperienze con David Bowie e Frank Zappa) è sorprendente, illuminante: una vera esplosione d'estroversione ed eclettismo,




GIOVANNI COCCIA

appartenente alla specie dei "chitarristi/cantanti" (e che cantante!), profondamente diversi dai chitarristi puri. Robert e Bill organizzano interminabili provini per la scelta del bassista, prima che si presenti Tony Levin e tutto si risolva in pochi minuti... Bill tenta di spiegare a parole gli accenti compositi di un ritmo in 11/8 mentre Tony la sta già eseguendo. A questo punto i giochi sono fatti: pronta la più classica delle formazioni rock (due chitarre, basso e batteria) per una formula musicale, però, completamente inedita.

Lo stick bass di Tony Levin fu una delle novità nella formazione anni '80 dei King Crimson.

Il batterista Pat Mastelotto, con i King Crimson dal 1994.

IL CHITARRISMO A DUE FACCE DEI NUOVI KING CRIMSON

Ci sono chitarristi di tutti i tipi... prendiamo due possibili categorie: quelli che non possono avere "rivali" all'interno dello stesso gruppo, e quelli che hanno bisogno della partnership, della complicità con un altro membro della stessa specie per poter funzionare al meglio. Fripp, che fin qui sembrava appartenere alla prima fattispecie, riesce a spiazzare tutti anche in questo settore: per la prima volta il chitarrista dei K.C. avrebbe avuto un partner/alter ego.

ASPETTO TECNICO: IL GUITAR SYNTH

Da un punto di vista cronologico l'esordio di questi K.C. coincide con l'uscita sul mercato del primo guitar-synth degno di questo nome. Strumento elettronico, accessibile e fruibile, in grado di generare il suono sintetico a partire dalle vibrazioni delle corde della chitarra: il Roland GR 300. Composto dall'unità a pedale collegata alla chitarra attraverso un cavo multipolare, simile a quello delle stampanti parallele di una volta. Il mitico pedal board azzurro è sempre lo stesso, mentre le chitarre sono prodotte in vari modelli, che fondamentalmente seguono le due linee guida di riferimento: Fender Stratocaster (Adrian) e Gibson Les Paul (Robert). La leggenda narra che alcuni ingegneri della Roland assistano ai concerti dei K.C. per strabiliarsi e compiacersi dell'uso creativo, pioneristico ed estremo che, in modo diverso, i due chitarristi fanno delle loro creature... nonché per prendere spunto e ispirazione per l'invenzione di future diavolerie.

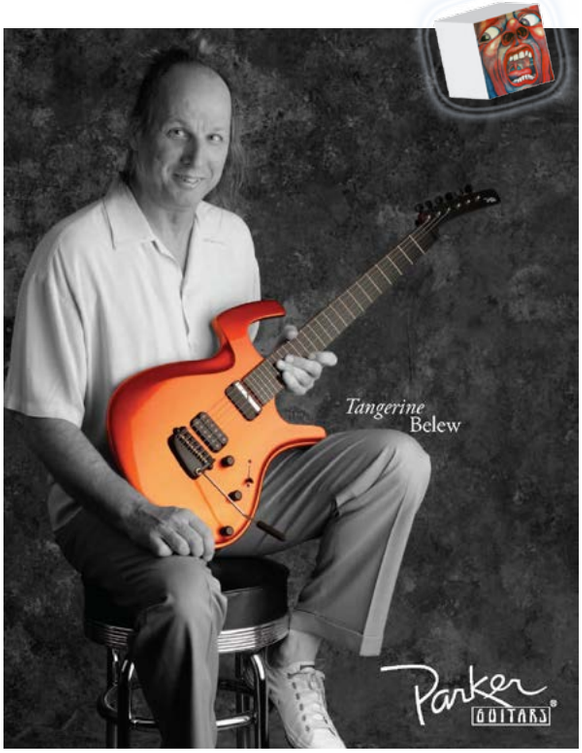
GLI AMPLI JC 120

L'uso di questi amplificatori, all'epoca di nuova generazione, è un altro aspetto tecnico innovativo e, quindi, di rottura con il passato. Le valvole sono sostituite da circuiti integrati in grado di produrre il suono aperto (i primi ad avere un chorus stereo), estremamente pulito e potente (in grado quindi di sostenere perfettamente le sollecitazioni del GR 300). L'ampli conferisce alle chitarre l'attacco "clanging" che, insieme al suono metallico dello Stick di Tony e alle percussioni etnico/elettroniche di Bill, caratterizza il suono della loro produzione di questo periodo.

LA STRUTTURA DI TIPO ARCHITETTONICO S'INFITTISCE: IL "GAMELAN ROCK"

Il percorso di Fripp verso quel linguaggio stilistico, composto da strutture ritmico-armoniche, molto fitte e reiterate, è lungo e graduale, arriva da lontano, se ne colgono gli antefatti già nella precedente incarnazione dei K.C. (esempio: *Fracture* DA STARLESS AND BIBLE BLACK del 1974). Questo viene codificato ed eletto a cifra stilistica principale dell'intera produzione di questi anni, arricchito dall'uso di moduli squisitamente matematici, quali offset, displacement, canone e altri ancora più complessi; spesso si percepiscono come una linea suonata dalle due chitarre che poi si sfasano. Il brano *Discipline*, presentato al resto della band già alle prime prove, è un vero e proprio manifesto di questo nuovo approc-

ENRICO ROLANDI



cio musicale. Sul versante opposto la ricerca di sonorità estreme, coltivata da Adrian sin dai tempi dei Talking Heads, arricchisce la tavolozza sonora del gruppo con colori caldi ed eruzioni improvvise, di cui il verso dell'elefante in *Elephant Talk* ne è l'esempio più chiaro ed evidente.

Per Adrian Belew i Talking Heads rappresentarono l'anticamera ai King Crimson.

LA TENSIONE TRA DUE POLI OPPOSTI

Usando Robert come riferimento, la distanza in termini di polarità con Adrian ricorda quella con John Wetton, ma questa volta, ad acuire il contrasto, i due suonano formalmente lo stesso strumento: ordine/caos, raccoglimento/estroversione, Discipline/Indiscipline.
La tensione necessaria a tenere insieme questi opposti genera attrito, che a sua volta produce grande quantità di energia, e l'unico apparato in grado di veicolarla è questo combo compatto di quattro elementi completamente dedicati.

IL PERCORSO

Tutto succede in tre anni e tre dischi: DISCIPLINE (1981), BEAT (1982), THREE OF A PERFECT PAIR (1984). Il tempo è scandito anche da concerti nei quali viene fuori la stoffa di performer dei singoli musicisti e l'attitudine live della band nel suo insieme. Roma non se la passa bene durante quel triennio come offerta musicale. Molti ricordano ancora con amarezza il 1° settembre 1982 (Castel S. Angelo), quando il loro concerto come special guest dei Roxy Music "salta" all'ultimo momento.
Il ritmo serrato e incalzante del progetto Crimson deriva da una clausola contrattuale, che stressa il processo creativo e lascerà il gruppo con il contratto onorato ma senza risorse. Come spesso accade nei rapporti interpersonali, c'è sempre uno che si assume l'onere di riconoscere la fine e comunicarla agli altri, così Robert l'annuncia, e gli altri, più o meno a malincuore, l'accettano.

LA DECADE D'INTERLUDIO: ELEMENTI SIGNIFICATIVI

Dieci anni: il periodo più lungo sinora intercorso tra una incarnazione dei KC e la successiva. Cosa è successo? Nel mondo "esterno" i cambiamenti in dieci anni sono stati forse meno eclatanti di quelli intercorsi nel precedente periodo di stasi, durato solo cinque anni, ma internamente alla band ha luogo una vera e propria rivoluzione. La New Standard Tuning, rivelatasi in un primo tempo in forma di pura visione senza un'apparente possibile applicazione, viene riconosciuta da Robert come elemento chiave per la trasmissione del corpo di tecniche e conoscenze, organico e compatto, che nel marzo '85 prende il nome di Guitar Craft. Fripp l'adotta a livello personale per coerenza e integrità da lì in poi in tutta la propria produzione musicale. Non si tratta di un'accordatura aperta, come quelle proposte dalla musica folk, piuttosto rende la chitarra più simile a un violoncello, visto l'intervallo di quinta tra le corde, e qui ogni posizione, diteggiatura, riff o lick che dir si voglia, semplicemente non funziona; è necessario un approccio consapevole e completamente nuovo.

IL DOUBLE TRIO

Adrian non lo segue in questa avventura, il suo approccio è del tipo: "c'è così tanto ancora da esplorare con l'accordatura tradizionale che non sento l'esigenza di adottarne un'altra". In questo futuro già presente l'architettura del gruppo prevede l'innesto di

La line up dei King Crimson negli anni '80: da sinistra Adrian Belew, Robert Fripp, Bill Bruford, Tony Levin.

altri due musicisti. Un sestetto, che è poi anche un "doppio trio". Si tratta di Pat Mastelotto, batterista americano destinato a "sedere alla destra di Bruford" per fornire maggiore solidità con il suo lavoro complementare, e Trey Gunn, già studente del Guitar Craft, americano anche lui (convertito al Chapman Stick e presto alla Warr Guitar). Trey in questa configurazione avrà un ruolo cardine, riconciliante: è la sinapsi di collegamento tra le varie anime del gruppo, spesso ha un ruolo sottile e tesse "l'ordito" in risposta alla "trama" di Robert… il suono raramente è presente come quello dei più esuberanti compagni di gruppo ma il suo è un contributo rilevante.

Il bassista e cantante John Wetton dopo i King Crimson troverà il successo prima con gli UK e poi con gli Asia.

DAI FRIPPERTRONICS AI PAESAGGI SONORI

Un altro aspetto molto importante della musicalità di Robert Fripp è il punto evolutivo, in termini sia creativi che tecnologici, della modalità, venuta alla luce molti anni prima, conosciuta come "Frippertronics": la sfida risiede nel sovrapporre strati di note, spesso lunghe e in assolvenza, per comporre il quadro sonoro, spesso d'alta intensità emotiva e dal sapore a volte inquietante, che fa pensare all'immensità delle galassie… a volte intimo e struggente, evoca lo spirito devozionale che ne anima l'anelito. Se circa vent'anni prima il processo avveniva usando in modo insolito due registratori a nastro, nel '94 Fripp assembla quello che

La compilation del 1985 intitolata NETWORK, contenente brani dagli album di Fripp EXPOSURE e GOD SAVE THE KING in versione remix.

lui stesso ama definire "modulo lunare", ovvero una pila di processori digitali che, oltre ad offrirgli una tavolozza sonora senza precedenti, gli consente di operare le "stratificazioni" con modalità sempre più sofisticate. L'esperienza, accumulata più che altro nell'ambito della sua carriera solistica, viene ora messa a disposizione del gruppo, innestata nel cuore di quel sound così graffiante, a coprire il ruolo una volta del mellotron: la potenza di fuoco è diventata davvero notevole.

IL PERCORSO STAVOLTA SI SVOLGE ANCORA IN MINOR TEMPO

Il potenziale trova la realizzazione nell'arco di due soli anni. La pubblicazione dell'Ep VROOM, che in poche composizioni suggerisce la nuova vena stilistica, prelude all'avvio del mega tour che da Buenos Aires, ottobre '94, farà il giro del mondo per concludersi alla Royal Albert Hall di Londra, luglio '96. Nel frattempo la band pubblica THRAK, unico album ufficiale di questa fase; nella sua eterogeneità racchiude le diverse inclinazioni del gruppo. Come la sperimentazione poliritmica della title-track o il pop-rock, squisito e irresistibile, di *Dinosaur*. La produzione discografica non si ferma qui e il disco in studio è affiancato da un paio di testimonianze dal vivo (B'BOOM, THRAKATTAK), che esplicano meglio la caratteristica comune a tutte le incarnazioni del gruppo: i King Crimson sono sempre stati una live band.

L'ENNESIMO EPILOGO

Difficoltà di diverso ordine e natura, fondamentalmente economico-logistiche, ma anche artistiche e personali, rendono l'avventura progressivamente più difficile e complicata. Fripp, per non gettare tutto alle ortiche, pensa di "frattalizzare" il gruppo, dando vita a piccole unità, composte dalla combinazione di tre o quattro elementi della formazione "doppio trio". Prendono vita i ProjeKcts, che, abbandonando l'ingombrante fardello di responsabilità implicite per una band di "prima divisione", possono avventurarsi nei territori, meno battuti e più selvaggi, della sperimentazione e dell'improvvisazione. Ma questa è un'altra storia…

ANCORA UNO SHIFT: UN'ALTRA STORIA, INFATTI

Dall'avventura sperimentale dei ProjeKcts, produzione che merita senz'altro attenzione e qualche ora di ascolto, ne esce un gruppo ancora una volta ridimensionato; Bruford e Levin non rispondono all'appello e così ne risulta un quartetto rock che più classico non si può; come nell'edizione degli anni '80: due chitarre, basso e batteria. Ma la "classicità" anche stavolta finisce qui; la musica che emerge è di quella vietata ai minori, nel senso di hard rock dai riflessi metallici piuttosto dura e tesa, il tutto facendo tesoro della ricerca sviluppata appunto con i Projekts.

THE CONSTRUKCTION OF LIGHT

THE CONSTRUKCTION OF LIGHT, pubblicato nel 2000, preso di mira dalla critica, contiene dei tesori nascosti, come ad esempio proprio la title-track, divisa in due parti: la prima, strumentale di matrice frippiana, è costituita da una struttura tenuta in piedi dalle due chitarre in contrappunto sulle quali giocano la Warr di Gunn e le percussioni, elettroniche e non, di Mastelotto; la seconda, più alla Belew, è una song strutturata con strofa e ritornello con un testo di profonda introspezione spirituale. Per non parlare dei richiami all'era di Larks con l'ultimo atto (il quarto) del pezzo che porta questo nome e "l'aggiornamento", quasi la versione 2.0 di *Fracture*: *Frakctured* appunto. La marzialità si esaspera, l'urlo diventa quasi ossessivo; se questo è lo specchio dei tempi c'è da tremare…
L'attività live è piuttosto intensa, tanto che nel 2002 vede la luce un triplo Cd di registrazioni dal vivo: HEAVY CONSTRUKCTION.

THE POWER TO BELIEVE

Ma i tempi sono maturi per l'emersione di materiale nuovo, un altro disco, in perfetta continuità con il precedente, ma con un occhio verso paesaggi più aulici e sonorità che virano dall'acido e stridente al maestoso-siderale, vede la luce nel 2003: THE POWER TO BELIEVE. Il veramente nuovo non è molto, molti pezzi contengono richiami, citazioni e rielaborazioni di cose già proposte in forme più embrionali durante quest'ultimo periodo, ma il disco ha una sua fisionomia precisa, e la voce sospesa di Belew, all'inizio trattata con il vocoder, che poi ricompare qui e lì durante il dischiudersi della musica, ricorda il ruolo di Virgilio nella *Divina Commedia*; troppo blasfemo? A ogni modo la cosa che colpisce maggiormente è la libertà con la quale i vari strumenti partecipano all'atto della musica, forse grazie alla perizia, esperienza e competenza acquisite negli anni, forse alla buona stella...

E le chitarre sono ormai quasi una cosa sola, un chitarrismo così intenso e allo stesso tempo completamente privo di "maniera", be', io non l'avevo mai sentito prima. Anzi, in effetti a guardar bene, un anticipo del fenomeno c'era stato, parlo di un disco passato piuttosto inosservato: THE REPERCUSSIONS OF ANGELIC BEHAVIOR del 1999, disco rock di improvvisazione e avanguardia, che propone, oltre a Robert Fripp e Trey Gunn a briglie sciolte, una capacità percussiva nonché estro selvaggio da parte di Bill Rieflin, nome che guarda caso ricomparirà tra qualche anno in modo decisamente più visibile, e comunque dal curriculum niente male: Ministry e REM per citarne solo due.

L'aspetto visivo dei King Crimson del nuovo millennio è affidato all'artista inglese Pamela June Crook.

ASPETTO TECNICO: LE CHITARRE

Vale la pena riportare lo sguardo sull'aspetto tecnico che riguarda i chitarristi, le chitarre e il loro uso. A questo punto la tecnologia ha fatto un salto ulteriore e gli arnesi tra le mani dei due chitarristi sono piuttosto diversi. Belew passa dalle classiche Strat vintage e Mustang, dal look alla Mondrian, profondamente customizzata con il contributo della moglie e oggetto del testo di *Indiscipline*, a una chitarra altamente tecnologica, la Parker Fly Deluxe: sottilissimo pezzo unico di legno per un peso complessivo (compresa meccanica ed elettronica) di 1 kg e 700 g, immersa in un bagno di fibra di carbonio, che ha la funzione di esoscheletro di sostegno, con ponte che alloggia un piezo per il suono acustico e un sistema vibrato tra i migliori mai concepiti. La conseguente collaborazione con la ditta costruttrice ha poi portato alla luce il modello Adrian Belew, zeppo di diavolerie elettroniche come il pickup esafonico e il sistema Sustainiac.

IL RESTO DELL'EQUIPAGGIAMENTO

Sull'altro versante è da tempo ormai che non si vede più la Black Beauty originale dei vecchi tempi, ma si susseguono una serie di fini strumenti artigianali, tutti ispirati alla concezione e al design della Les Paul, ma anche questi equipaggiati di tutto punto secondo le specifiche del committente: pickup esafonico, sistema Sustainer (simile al Sustainiac ma prodotto dalla Fernandes), ponte Kaler o Shaller ecc., ma si vede ogni tanto anche la vecchia e "modesta" Tokai copia Les Paul, anch'essa debitamente "preparata".

L'upgrading è ancora più evidente se si guarda ai processori: Robert ha mantenuto l'impianto del Modulo Lunare sostituendo i gloriosi TC 2290 con due coppie di Eventide, passando, per quanto riguarda la costruzione del suono, da Roland a Fractal Audio. A terra, ormai, c'è un affollamento tale di pedali e interruttori da dover essere piazzati a semicerchio per garantirne l'accesso da una postazione su sgabello girevole; resiste anche una vecchia gloria, il synth Roland GR 1, primo successore del mitico GR 300 degli anni '80, per il fatto, sembra, che produca, secondo Fripp, un paio di suoni insostituibili (uno è il campione di pianoforte).

Adrian, sperimentatore folle, le prova quasi tutte, è difficile stargli dietro, comunque alla fine approda anche lui all'Axe FX della Fractal Audio, ma passando parte del segnale attraverso sistemi di chitarra virtuale, quali il Roland VG 99, non disdegnando svariati mini processori a pedale di diversa fattura e provenienza.

In termini di amplificazione queste scelte portano i due chitarristi verso un'unica direzione, quindi si passa in entrambi i casi, dagli ampli per chitarra dedicati a dei monitor full range.

I "nuovi" King Crimson in nuce: da sinistra Gavin Harrison, Tony Levin, il tecnico del suono Robert Frazza, Adrian Belew, Robert Fripp e Pat Mastelotto nel 2007.

L'ULTIMA DECADE: LO SCHEMA SI RIPETE

Sono passati tre anni e di nuovo si cominciano a perdere pezzi: Trey Gunn si chiama fuori per dedicarsi a progetti personali; poco male se Levin è pronto al rincalzo visto che non si è mai allontanato molto ma, evidentemente, le cose non sono così facili, e il 2004 vede l'inizio di un'altra pausa di riflessione.

SIAMO ARRIVATI AL 2007

È alla fine di quest'anno che viene dato annuncio della nuova formazione, il gruppo infatti non si è mai sciolto formalmente, e si ripropone con una ritmica rinforzata dall'ingresso di Gavin Harrison ad affiancare Pat Mastelotto; al basso c'è Tony Levin, il resto del gruppo rimane invariato. Non c'è materiale nuovo legato a questo periodo, e il preesistente viene rivisitato con un'enfasi maggiore sull'aspetto ritmico. Si dà quindi vita a una serie di concerti per la celebrazione del quarantennale a partire dal 2009 che si ferma dopo la prima parte, svoltasi sul territorio americano. Sembra per motivi di incompatibilità tra le agende personali di alcuni dei membri. Chi lo sa?

Robert Fripp ha dato l'annuncio della ricostituzione dei King Crimson il 6 settembre del 2013.

Gli "elementi" dei King Crimson: da sinistra Tony Levin, Gavin Harrison, Mel Collins, Bill Rieflin, Robert Fripp, Pat Mastelotto, Jakko Jakszyk.

LA STASI È SOLO APPARENTE

A questo punto siamo così abituati alla morte e alla rinascita dei King Crimson che, per quanto i segnali sembrino indicare "game over", in questo caso mai dire mai…

Tra l'altro, varie iniziative, meno eclatanti, alcune delle quali addirittura passate inosservate a un occhio non attento, non hanno mai smesso di succedersi: parlo di RF & The League Of Crafty Guitarists (Luglio 2009 a Barcellona), Travis & Fripp (collaborazione portata avanti in questi anni che ha prodotto 3 Cd e diversi concerti in Europa, tra cui Roma a novembre del 2010), A Scarcity of Miracles (progetto precursore, visto che trova coinvolti, oltre a Fripp, Levin e Harrison, il redivivo Mel Collins e Jakko Jakszyk, già voce/chitarra dei 21st Century Schizoid Band, gruppo interessante di reduci crimsoniani).

Ma c'è anche un altro individuo che frequenta sempre più casa Fripp: si tratta di Bill Rieflin, del quale abbiamo già accennato, che in questo periodo suona nella band di Toyah Willcox (moglie di Robert), The Humans…

IL FUTURO

Siamo arrivati al 2013, avendo percorso quasi mezzo secolo di storia e musica, ma a settembre ecco diffondersi le prime voci sull'ennesima rinascita dei King Crimson: la loro musica sembra aver trovato per l'ottava volta un altro veicolo per entrare nel mondo, ennesima combinazione, sebbene un po' diversa dal punto di vista umano e strumentale… ma, fortunatamente, ce l'abbiamo davanti ai nostri occhi e, specialmente, alle nostre orecchie…

LIVE IN EUROPE

LA BAND DI ROBERT FRIPP ORMAI DA QUASI 50 ANNI PRODUCE MUSICA E SOGNI PER IL POPOLO ROCK PIÙ EVOLUTO... QUELLO CHE HA SEMPRE AMATO LE CONTAMINAZIONI PIÙ ARDITE. IERI TRA IL ROCK SINFONICO E LA SPERIMENTAZIONE, OGGI SENZA BARRIERE STILISTICHE. SEGNI PARTICOLARI? TRE BATTERIE PER UN SUONO UNICO. UN TOUR CHE ASPETTIAMO, OVVIAMENTE, ANCHE IN ITALIA.

Testo: **Alessandro Bruno** | Foto: **Tony Levin**

Non potevamo mancare alla data 0 dei concerti europei, quella per parenti e amici: 30 agosto al Teatro Waterside di Aylesbury, cittadina a circa un'ora a nord-est di Londra. Poi il 21 settembre Alessandro Bruno li ha seguiti anche all'Olympia di Parigi, giusto per capire similitudini e differenze tra due concerti in contesti così diversi e soprattutto perché al culto del Re Cremisi non si può sfuggire o, almeno, ignorare…
Dal 13 novembre al 21 dicembre i KC saranno in tour per una ventina di date tra il Canada e il Giappone.

L'Olympia di Parigi ha ospitato i King Crimson il 20, il 21 e il 22 settembre 2015.

KING CRIMSON PER PARENTI E AMICI

Già nel primo pomeriggio si cominciano a vedere in paese le prime facce conosciute, ma è solo verso le sei che, davanti al teatro, non è altro che abbracci e baci. Entriamo, per essere un teatro di provincia non è niente male davvero, parenti e amici lo riempiono solo a metà.

LE LORO VOCI E S'INIZIA!

Sono da poco passate le sette quando dall'impianto escono le loro voci, che a turno e con leggerezza invitano il pubblico ad astenersi dal fare foto, filmare o registrare l'evento. Le luci si abbassano e il gruppo fa il suo ingresso sulle note di un soundscape, che è stato lì per tutto il tempo dell'attesa.

UNA FORMAZIONE SCHIERATA CON INTENTI BELLICOSI

Tre batterie schierate davanti (da sinistra a destra: Pat Mastelotto, Bill Rieflin, Gavin Harrison); poi dietro, un po' rialzati, da sinistra a destra: fiati (Mel Collins), basso/voce (Tony Levin), chitarra/voce (Jakko Jakszyk), chitarra (Robert Fripp).

UNA SCALETTA TRA LE EMOZIONI MUSICALI

La chitarra con un'assolvenza introduce *Larks' Tongues in Aspic Part One*,

seguita, senza soluzione di continuità, da *Picture Of A City* (uno dei migliori momenti di IN THE WAKE), poi dritti in *One More Red Nightmare*. Il materiale nuovo arriva con *Radical Action* (*To Unseat The Hold Of Monkey Mind*), *Meltdown* e *Hell Hounds Of Krims*, seguito da un assolo delle tre batterie. Il set riprende i classici di vari periodi con *Easy Money* e *The Construktion Of Light Part I*; ancora cose nuove con *Suitable Grounds For The Blues* e *Banshee Legs Bell Hassle*. Con *Epitaph* qualcosa di particolarmente emozionante si avverte nell'aria ma non c'è tempo di goderla fino in fondo perché arrivano due brani decisamente meno romantici come *Level Five* e *Interlude*… poi *Red* fa capire cosa sono i King Crimson sul palcoscenico! Arriva il gran finale, senza che ci fossimo accorti del tempo trascorso, con *Starless*, certamente brano non adatto ai cuori deboli. Standing ovation obbligatoria, ma il gruppo riprende subito e come bis propone *Devil Dogs Of Tessellation Row*, un altro solo di batteria, anzi… di batterie! Infine quello che tutti aspettavamo: *In The Court Of The Crimson King*.

NOSTALGIA CANAGLIA? NON È PROPRIO COSÌ!

Dalla scaletta potrebbe sembrare trattarsi di un'operazione nostalgia, ovviamente non è così; come in tutte le incarnazioni della band anche questa porta con sé un forte elemento innovativo, in questo caso si tratta dell'uso della ritmica, così abilmente gestita e distribuita da far tornare in auge il solo di batteria, da diversi lustri archiviato come sterile forma di esibizionismo.

MUSICISTI SENZA CONFINI

La coordinazione e l'intesa dei tre frontmen, nonché la spregiudicatezza con la quale giocano con il beat, sono spesso esaltanti. Il cantante chitarrista, chiamato al confronto più difficile, ne esce piuttosto bene, la sua voce, a metà tra quella angelica di Greg Lake è quella più ruvida di John Wetton, riesce a convincere quasi tutti che, in effetti, è stata la scelta giusta nei confronti di un Belew, forse non propriamente adatto a rappresentare questo aspetto musicale dei Crimson; dimostra, inoltre, di conoscere perfettamente il repertorio, avendolo eseguito con la 21th Century Schizoid Band. Mel Collins è una vecchia conoscenza, il suo ruolo è quello di riconciliare, non solo storicamente ma anche da un punto di vista musicale, il passato con il presente e, perché no?, preparare la strada per un possibile futuro; emana contagiosa gioia di suonare. Il suo contributo timbrico è rilevante poiché addolcisce non poco la pasta sonora. Di Tony Levin non parlerò, tranne che per dire che è l'ingranaggio perfetto per questo meccanismo, un giunto cardanico, semplicemente fondamentale: lo nominerei custode e garante di quel punto, cruciale e delicato, che si trova dove l'armonia incontra il ritmo. Ancora meno mi sento di parlare di Robert Fripp, se non per dire che intelligenza, cuore e "nerbo" non gli mancano davvero, anche per aver solo pensato a un'operazione del genere; un vero artista contemporaneo, di quelli che ce ne sono pochi, e che non se la tira.

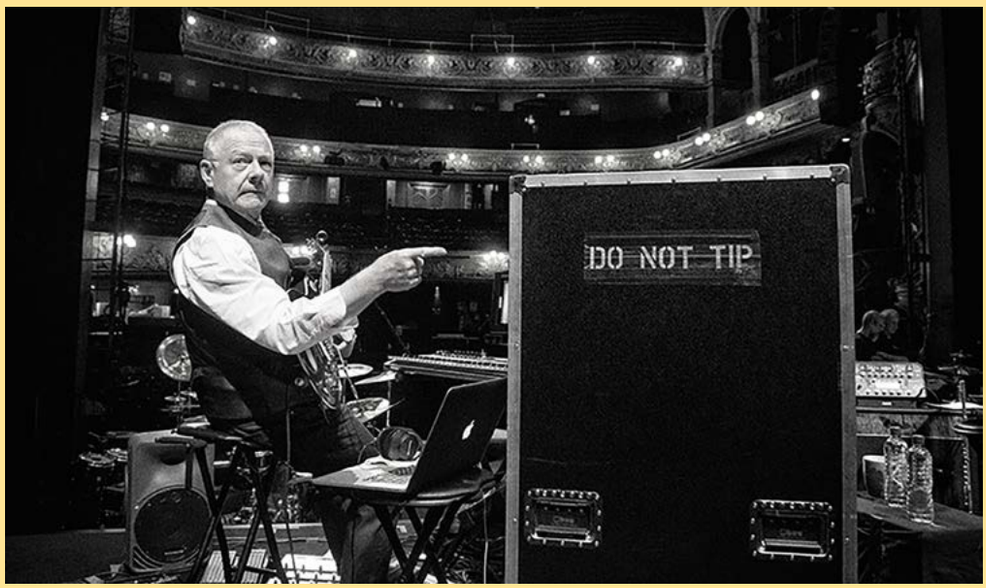
Mel Collins e Jakko Jakszyk nel foyer dell'Olympia.

DUE ORE? IL TEMPO CORRE VELOCISSIMO…

Sono passate due ore e non ce ne siamo neanche accorti; forme innovative, materiale nuovo e melodie senza tempo, tutto si dispiega in modo semplice e diretto. L'intero teatro si alza in piedi per salutarli in segno di gratitudine. Mi rendo conto che una sensazione costante è rimasta nel retro della mia coscienza per tutto il concerto: sembra quasi che fossero loro a osservare noi dal palco piuttosto che noi loro dalla platea. Non riesco a trovare modo migliore per descriverla, un po' come se fossimo cavie per un test, tutti volontari ovviamente, anzi, ben felici di essere stati invitati all'esperimento. Stavolta non si tratta né di lucertole né di dinosauri, questa volta la bestia è a sangue caldo!!!

SULLA ROTTA INGHILTERRA-FRANCIA: ALL'OLYMPIA DI PARIGI

Quando io e mia moglie arriviamo a teatro manca più di un'ora all'inizio dello spettacolo, ma la fila di persone in attesa gira intorno a tutto l'isolato. È lunedì 21 settembre, siamo a Parigi da due giorni insieme a un'altra coppia di amici, tutti piuttosto provati dal tour intensivo della città, che peraltro si conferma una delle più belle del mondo, e piuttosto eccitati dall'evento che ci attende. Una volta ricevuti



Robert Fripp con i nuovi King Crimson sembra aver recuperato anche un po' di buonumore…

L'allestimento scenico del 2015 è caratterizzato dall'avanzamento in prima linea delle tre postazioni di batteria.

King Crimson backstage (including Mirrors...).

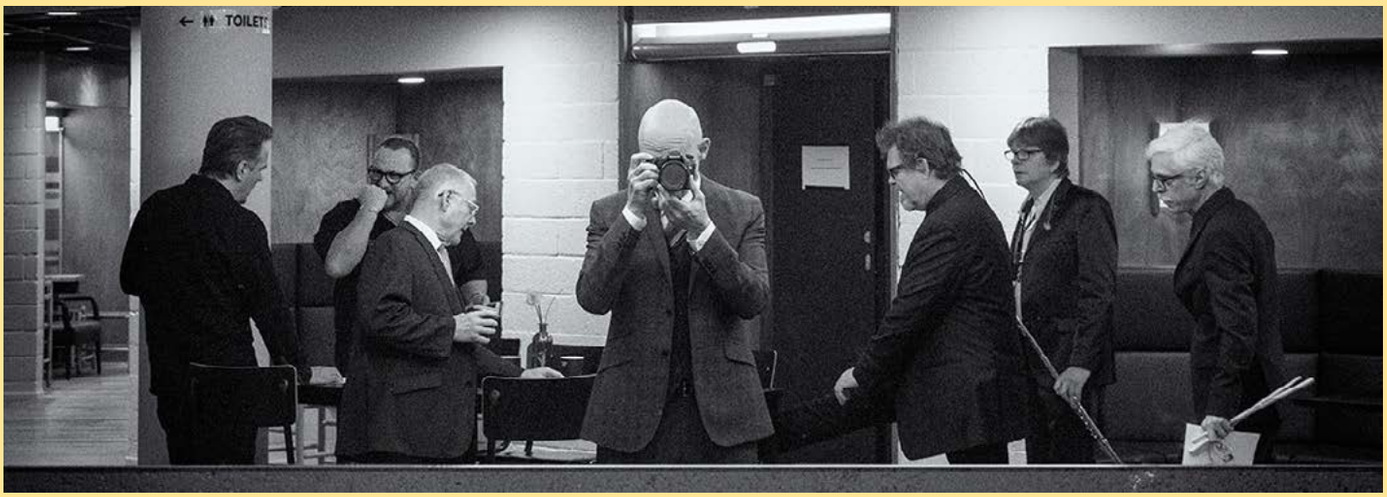
i biglietti ci rivolgiamo alla maschera, ci accompagna e scopriamo che dalle nostre poltrone possiamo quasi appoggiare la testa sul bordo del mixer di sala. L'Olympia è un bellissimo teatro, ha dimensioni e interni ideali per eventi di questo tipo, non è un caso, quindi, che sia passato alla storia. Siamo tra i primi e, mentre il lento afflusso riempie a mano a mano i posti, ancora quasi tutti vuoti, il suono discreto di un soundscape riempie l'aria in sottofondo.

Osservando il palco: la disposizione delle singole postazioni è identica a quella di Alysbury, ovvero i tre drumkit sul front stage e gli altri quattro musicisti dietro su pedane rialzate. Le casse delle tre batterie hanno sulla pelle esterna il logo del tour, i kit in generale rispecchiano il temperamento di chi suona: eclettico (Pat), essenziale (Bill), esuberante (Gavin). Sulla linea superiore si susseguono, senza soluzione di continuità, le postazioni degli altri musicisti. La centrale tecnologica di Robert mi attrae, nonostante la conosca già, noto con curiosità che sia Tony che Jakko utilizzano, per il processing e l'amplificazione dei propri strumenti, il "profilatore" di nuova generazione della Kemper. Una nutrita serie di stand ospitano prime e seconde chitarre, due bassi MusicMan, Stick e contrabbasso elettrico, per ultima la serie di fiati che va dal sax baritono al soprano. Due tastiere spiccano sul resto (presumo per le parti di mellotron), una nella postazione di Bill, l'altra in quella di Robert. Monitor di piccole dimensioni sono distribuiti sul palco a coadiuvare il sistema di in-ear monitoring; ognuno ha poi un mini mixer con il quale può controllare il proprio suono di palco, secondo le proprie esigenze.

ORMAI CI SIAMO

A questo punto il teatro è pieno, sono passati quasi trenta minuti dall'ora prevista per l'inizio, finalmente dagli speaker partono le voci dei musicisti che invitano il pubblico, sempre in modo ironico ma in stile con i concerti dei K.C., ad astenersi dall'uso di dispositivi di varia natura. L'entusiasmo dimostrato al loro ingresso sul palco denota tutto l'affetto di cui è capace la platea. I tempi di attesa, necessari a mettere a punto i propri strumenti e le apparecchiature, sono mascherati da suoni caotici di prove d'orchestra, opportunamente mandati in playback sull'impianto a confondere quelli degli strumenti veri. Poi si parte...

Larks Tangues In Aspic Part One comincia con il solito crescendo, ma è solo all'attacco del primo inciso che, con la "botta", arriva anche la consapevolezza che stavolta si fa sul serio. Apprezzo in particolare l'apporto del sax baritono su un riff tosto come questo. Segue *Pictures Of A City* (fin qui la scaletta ricalca esattamente quella di Aylesbury), primo pezzo con il quale possiamo misurarci con la nuova voce del gruppo, che abbiamo ascoltato solo nel teatro inglese ad agosto: sforza un po' ma se la cava benissimo. Qui, a sorpresa, la title-track dell'album A SCARCITY OF MIRACLES (pubblicato da Jakszyk, Fripp e Collins nel 2011), una ballata vagamente stile Sylvian, che riporta a terra il polverone alzato con i due pezzi precedenti. Ora è il momento di un mini set di composizioni nuove, e la scaletta si riallinea con Aylesbury: *Radical Action* (*To Unseat The Hold Of Monkey Mind*), *Meltdown* e *Hell Hounds of Krim*; tutto ciò mi procura uno stato di piacere psico/fisico, forse perché ho ascoltato questi pezzi già una volta, forse perché l'intensità e la qualità dell'energia sono diverse, e non fa eccezione l'assolo delle tre batterie, numero che rappresenta e simboleggia per me l'essenza di anni di lavoro nel Guitar Craft. I due brani a seguire appartengono ai Crimson del passato più recente: *Level Five* e *The Construktion Of Light Part I*, le articolate architetture ritmiche delle quali le rendono particolarmente adatte



all'attuale configurazione. Ecco che bastano poche note affinché tutto il teatro riconosca *Epitaph*, ed è un boato; Jakko si misura di nuovo con la voce di Lake e questa volta quella leggera strozzatura gioca a suo favore, conferendo ancora più drammaticità alla performance, inoltre è sua anche la parte di chitarra acustica simulata perfettamente con il piezo della sua PRS. Cosa dire poi della line melodica, mesta e maestosa allo stesso tempo, di quella Les Paul dal suono scuro e pulito?

A dissipare la tensione generata, che a questo punto si taglia con il coltello, ancora un pezzo nuovo: *Banshee Legs Bell Hassle*, a dimostrare che l'antico e il futuribile suggeriscono continuità e non contraddizione, e stanno insieme benissimo. Di seguito *Easy Money*, sorta di funky *ante litteram* da LARKS' TONGUES IN ASPIC, suonata con perizia e maestria, arricchita e resa ancora più credibile dal sax di Mel Collins. *Red*, il classico dei classici, l'unico pezzo che forse ha sofferto il taglio "levigato" di questo ensemble, necessitando, probabilmente per sua natura, di qualche "spigolo vivo". Intensa è *The Letters*, intima ballata, chitarra e voce, da ISLANDS.

The Talking Drum, pezzo ipnotico e incalzante con un riff di basso ostinato, per Levin è una passeggiata di piacere, per noi dall'altra parte, gioia compulsiva mista a inquietudine. *Larks Tangues In Aspic Part Two*: insieme a *Red* è la quintessenza del sound dei Crimson, non solo di quel particolare momento storico. The End, a chiudere il cerchio, con *Starless*. C'è stato un momento che il pathos ha raggiunto un livello tale che credevo venisse giù il teatro. Non fanno in tempo a salutare e uscire che sono già tutti in piedi a urlare. Rientrano per il bis: cosa che nel passato non è stata sempre scontata. Ancora un drum solo, stavolta si mette in mostra particolarmente Gavin Harrison, che lascia tutti a bocca aperta dalla sorpresa, evidentemente erano pochi quelli che ne conoscevano già doti e capacità. Parte *21st Century Schizoid Man*, più che una canzone, peraltro suonata da tutti con una facilità disarmante, è una vera e propria celebrazione con cui si consuma il rito: in fondo siamo tutti una cosa sola…

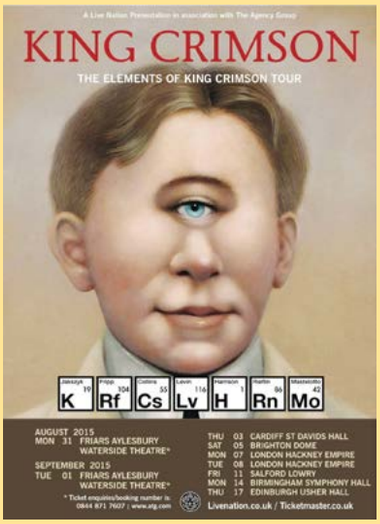
In the left corner… Mr Robert Fripp.

Il batterista Gavin Harrison, oltre che con i Porcupine Tree, ha suonato tra gli altri anche con Iggy Pop, Level 42, OSI e Dizrhythmia.

REFLECTIONS...

★ Confermo tutte le mie impressioni relative ai singoli musicisti che ho formulato a proposito del concerto di Aylesbury; la differenza sostanziale qui la fa l'insieme performers-pubblico-teatro-musica. Non più di tre settimane fa ho assistito a un evento in cui l'enfasi era la messa a punto del motore, a folle, nei box. Qui siamo in piena gara, non c'è solo il rombo assordante del motore, stiamo nell'abitacolo di un veicolo lanciato per esprimere tutta la sua accelerazione/propulsione! Non è poco…

Un'altra cosa, forse più personale e quindi senza pretese di oggettività: ho provato un forte senso di compimento, come se King Crimson fosse un'entità con una propria esistenza, che solo ora fosse riuscita a essere ciò che da sempre era predestinata a diventare. La sensazione è così reale che credo di poter leggere la soddisfazione sul viso di Robert e degli altri: una mia proiezione? Comunque, nel caso ci fosse qualcosa di vero, allora eravamo tutti invitati a condividere questo sentimento, bastava essere presenti con tutto se stessi. Gratitudine… ★



I CRIMSONIANI...

L'IMPORTANZA CAPITALE DEL LASCITO ARTISTICO DEI KING CRIMSON LA SI POTREBBE CALCOLARE SOLO GRAZIE ALLE BAND CHE, STRETTAMENTE IN AMBITO PROGRESSIVO, LO HANNO ELETTO A FONTE D'ISPIRAZIONE. MA LA FORZA DEI KING CRIMSON È STATA TALMENTE DIROMPENTE CHE NEGLI ANNI È RIUSCITA A TRAVALICARE I GENERI ANDANDOSI A INCONTRARE ANCHE CON POST ROCK, METAL E MATH ROCK. LA LORO MUSICA SI È DIMOSTRATA COSÌ MALLEABILE DAL PUNTO DI VISTA SPERIMENTALE DA ESSERE PRESA A MODELLO DA MOLTE BAND DELL'AVANT-GARDE NEGLI ANNI '80.

Testo: **Lorenzo Barbagli**

Tra le più interessanti e originali, ci sono sicuramente i Thinking Plague, fondati nel 1982 da Mike Johnson e Bob Drake. Pur ispirandosi principalmente al RIO, ciò che emergeva neanche troppo velatamente nella loro musica era un gusto per l'avanguardia neoclassica, in un mix che tra chitarre impazzite, sonorità inquietanti e vocalità al limite della dissonanza, li rendeva una versione più sperimentale e autoindulgente dei King Crimson degli anni '80. Se il secondo album, MOONSONGS (1987) regalò i primi classici, *Warheads* e la jam *Etude For Combo*, nel terzo, IN THIS LIFE (1989) emergeva la forte personalità dell'ensemble, dove il punto di riferimento della chitarra di Johnson sembrava essere proprio Robert Fripp. Ma per comprendere la trasversalità dei Thinking Plague è necessario ascoltare IN EXTREMIS (1998), dove la musica si fa più stratificata, orchestrale e schizofrenica, arrivando a sembrare una versione dodecafonica dei King Crimson.

Sopra: Shylock - Gialorgues (1977). In basso: Djam Karet.

★ Rimasti sempre un misterioso oggetto di culto, pur essendo in pista dal 1984, i californiani Djam Karet di Gayle Ellett e Mike Henderson si sono dedicati alla musica strumentale, che ha affrontato varie sfumature negli anni, grazie alla corposa discografia. Le influenze primarie vanno rintracciate nelle sperimentazioni elettroniche e psichedeliche di Pink Floyd e King Crimson. Come nei live di questi ultimi, l'improvvisazione è sempre stata parte integrante del gruppo americano, teso – tra peregrinazioni elettriche, jam ribollenti, impulsi fusion e ambient – verso l'elevazione mistica e siderale del rock. La parte centrale della loro carriera è la più significativa, a partire dal calderone di modelli stilistici prog che è REFLECTIONS FROM THE FIREPOOL (1989), fino ad arrivare a THE DEVOURING (1997), loro capolavoro, che raccoglie linguaggi musicali distanti come la new age e il rock aspro dei Crimson, mutuato da titaniche jam chitarristiche, con tempi complessi e respiro sinfonico.

★ Tra coloro che sono rimasti folgorati dal gruppo di Robert Fripp c'è sicuramente il chitarrista francese Frédéric l'Épée che, prima con gli Shylock e poi con i Philharmonie, ha affrontato due diverse peculiarità della poetica frippiana. Nei due lavori prodotti con gli Shylock – GIALORGUES (1977) e ILE DE FIÈVRE (1978) – l'Épée prende a modello l'estetica elettrica dei Crimson, sommandola alle aperture sinfoniche del romanticismo, epico e pastorale dei Genesis e al progressive italiano. In seguito, negli anni '90, l'Épée fondò un trio di chitarre denominato Philharmonie, sorta di League of Crafty Guitarists in miniatura. Se i primi due album sono votati a una ricerca classicheggiante, a partire da NORD (1994) la musica si fa più accessibile pur non perdendo quell'impostazione intellettuale e rigida. Il virtuosismo del singolo musicista non viene esaltato, ma si crea un insieme dove ognuno fa la sua parte con abbondanza di contrappunti.

★ Quando negli anni '90 il progressive rock ebbe un nuovo sussulto, la Svezia si distinse per la presenza di alcune band affascinate dal Re Cremisi e soprattutto dal suo strumento principe, ovvero il mellotron. Il suo sound analogico, che riproduceva archi e flauti, si addiceva particolarmente alle arie nostalgiche degli Änglagård, i quali, nelle loro lunghe suite, richiamavano, dichiaratamente e con passione quasi devozionale, i suoni di Yes, Genesis e, soprattutto, King Crimson. I pri-

mi due dischi, HYBRIS (1992) ed EPILOG (1994), divennero immediatamente i nuovi classici del genere, dove il drumming intricato di Mattias Olsson mutuava più di un'idea dal Bill Bruford di LARKS' TONGUES IN ASPIC, mentre il basso di Johan Högberg e la chitarra di Tord Lindman erano debitori, rispettivamente, di Chris Squire e Steve Howe.

★ Il complesso prog moderno che più comunemente viene associato ai King Crimson è, indubbiamente, quello degli svedesi Anekdoten, non a caso nato dalle ceneri dei King Edward, tribute band dedicata ai Crimson. È soprattutto nei primi passi, VEMOD (1993) e NUCLEUS (1995), che gli Anekdoten s'impongono come credibili seguaci del verbo crimsoniano, che emerge dai suoni, aspri e diretti, quasi metal, di *Karelia*, della schizzata *The Flow* oppure dai feroci riff, accompagnati da tribalismi, di *Nucleus*... dalle glaciali cacofonie frippiane di *Rubankh*. Le parti strumentali, rispetto a quelle cantate, mostrano un impatto più aggressivo grazie all'abbondante uso del basso distorto e dei pesanti accordi della chitarra. A partire dal terzo album, FROM WITHIN (1999), cercheranno di spostarsi su territori più personali, senza però tralasciare quell'alone di prog tenebroso ed elegiaco proprio dei King Crimson.

★ Ancora dalla Francia, a cavallo del nuovo secolo, si presentarono i NeBeLNeST e i Nil, entrambi intenti ad avvicinare le geometriche partiture dei King Crimson al RIO e allo zeuhl. I primi, con il Cd omonimo del 1999, destarono interesse per la ricerca radicale e il suono ruvido, dove la chitarra di Cyril Maldarez non smetteva di citare Fripp, mentre la sezione ritmica non avrebbe sfigurato nelle ultime incarnazioni crimsoniane. Nel seguente NoVa eXPReSS (2002), con pezzi come *BLaCKMaiL* e *STiMPy BaR*, il quartetto si avvicinava sempre di più alle latitudini notturne di RED. I Nil dei fratelli David e Samuel Maurin fecero ancora meglio producendo due soli lavori, ma entrambi di alto valore. Sia la suite QUARANTE JOURS SUR LE SINAÏ (2003) che NIL NOVO SUB SOLE (2005), con la straordinaria *Le Gardien*, rispecchiavano l'interesse verso atmosfere esoteriche, impegnate nell'evocare fascino e mistero, grazie alla fusion di matrice crimsoniana, riconducibile all'eccellente lavoro del Chapman Stick di Samuel Maurin e alle tastiere di Benjamin Croizy.

Dalla Svezia, Änglagård...

...e Anekdoten.

★ Tra le band più singolari e originali del prog anni '90, gli ungheresi After Crying si distinguono per privilegiare un aspetto da ensemble neoclassico più che da complesso rock. I primi due album in particolare, OVERGROUND MUSIC (1990) E MEGALÁZOTTAK ÉS MEGSZOMORÍTOTTAK (1992), si basano su composizioni prevalentemente acustiche, dominate dal pianista Vedres Csaba, insieme al violoncellista Péter Pejtsik e al flautista Gábor Egervári. L'impianto cameristico non risparmiava riferimenti agli ELP e alle aspirazioni orchestrali dei King Crimson di ISLANDS.

★ Un altro piccolo gioiello dall'Est Europa è quello prodotto dal quintetto polacco Indukti, che nel loro esordio, S.U.S.A.R. (2005), danno sfogo a suggestioni etniche mediorientali, violenti riff elettrici e dissonanze latenti, giocate sull'interplay tra violino e chitarra, avvicinandosi molto a certo metal fusion con riferimento ai Tool e ai King Crimson. I pezzi sono incentrati più che mai su una compatta e basilare guida ritmica, che coinvolge tutti gli strumenti, impastandoli in un gigantesco e impetuoso vortice sonoro.

★ In tempi più recenti, la musica dei King Crimson ha dimostrato la propria modernità inserendosi anche in generi distanti come il metal e il post hardcore. Qualche riferimento è rintracciabile nei

Tool, con i quali i Crimson hanno condiviso un tour nel 2001; anche l'innovativo DE-LOUSED IN THE COMATORIUM dei The Mars Volta non è stato immune all'influsso crimsoniano, ritrovato nei fraseggi scomposti del chitarrista Omar Rodriguez-Lopez e nelle ritmiche marziali che disegnavano nuove geometrie math rock. Ancora di più fecero FRANCES THE MUTE (2005) e AMPUTECHTURE (2006), aggiungendo una straripante vena prog jazz che possedeva lo stesso fervore impetuoso dei primissimi King Crimson. ★

Gli ungheresi After Crying.

Sopra: NeBeLNeST. In basso: Thinking Plague.

CRIMSON POLL: ALBUM

1. IN THE COURT OF THE CRIMSON KING ★ 1969
2. RED ★ 1974
3. LARKS' TONGUES IN ASPIC ★ 1973
4. LIZARD ★ 1970
5. ISLANDS ★ 1971
6. DISCIPLINE ★ 1981
7. IN THE WAKE OF POSEIDON ★ 1970
8. STARLESS AND BIBLE BLACK ★ 1974
9. THRAK ★ 1995
10. BEAT ★ 1982
11. THREE OF A PERFECT PAIR ★ 1984
12. THE POWER TO BELIEVE ★ 2003
13. USA ★ 1975
14. THE CONSTRUKCTION OF LIGHT ★ 2000

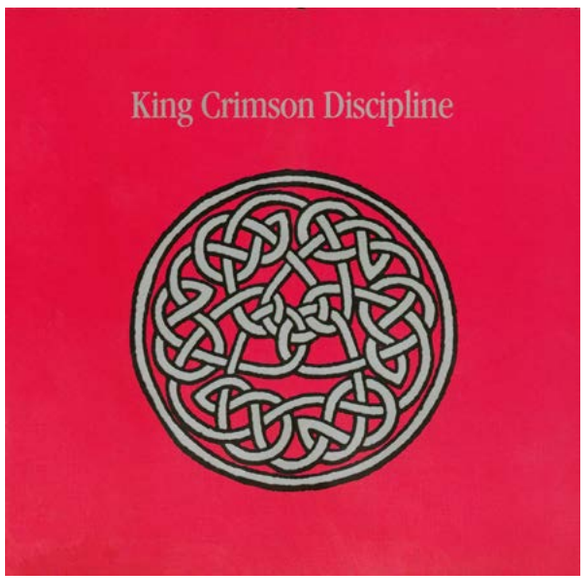
All'interno di questa prima parte dello speciale King Crimson (si, ce ne sarà una seconda) abbiamo deciso d'includere i risultati di una votazione sui loro album più "belli", non i più importanti o i fondamentali (in quel modo sarebbe stato ancora più difficile). La votazione ha utilizzato vari mezzi, social e non: Facebook con la creazione di un evento dedicato (appunto King Crimson Poll), mail, messaggi privati su Facebook (molti si vergognano ad esprimere i propri gusti sui social, spesso si entra in diatribe infinite, che non tutti hanno voglia di affrontare), alcuni passaggi promo in radio, passaparola degli amici e degli appassionati sconosciuti, risposte anche da numerosi e "insospettabili" addetti ai lavori. Alla fine una marea di voti, italiani ed esteri, da incolonnare e questi sono i risultati dal primo al quattordicesimo posto. Come al solito ci sarà chi concorderà coi risultati e chi troverà che quel particolare album, ovviamente amatissimo, sta troppo in basso... ma è il bello della democrazia diretta, noi non tocchiamo nulla, al massimo incolonniamo numeri. Chi è interessato ad approfondire il discorso crimsonico sui social network può iscriversi al gruppo King Crimson Italia, curato da due appassionati doc come Marco Masoni (anima dei bravi Germinale, uno dei gruppi della rinascita del rock progressivo italiano negli anni '90) e Marco Zanetti. https://www.facebook.com/groups/kingcrimsonitalia

3 STRUMENTI PER 10 STORIE CRIMSONICHE

I KING CRIMSON SONO UNO DEI GRUPPI PROGRESSIVI PER ECCELLENZA MA NON HANNO MAI AVUTO UN TASTIERISTA APPARISCENTE; IL PIÙ BRAVO NON ERA NEANCHE UN MEMBRO UFFICIALE DELLA BAND, ANCHE SE FRIPP GLIELO PROPOSE PIÙ VOLTE, E, IN REALTÀ, SUONAVA IL PIANOFORTE IN MODO SUBLIME, OVVERO KEITH TIPPETT. GLI STRUMENTI PRINCIPALI DEL SUONO DEI KING CRIMSON SONO TRE: CHITARRA, OVVIAMENTE, BATTERIA E BASSO. PER QUESTO MOTIVO ABBIAMO CHIESTO A TRE MUSICISTI IN "ODORE" KING CRIMSON DI DESCRIVERCI 10 "ATTIMI" CRIMSONIANI LEGATI ALLO STRUMENTO CHE SUONANO... E OGNUNO LO HA FATTO COL PROPRIO STILE.

LA CHITARRA: ALESSANDRO BRUNO (PRIMO CHITARRISTA DEI KCRIMSONICK)

I 10 brani rispecchiano valutazione e gusto squisitamente personali, con un occhio più chitarristico; evitate le scelte più ovvie, che nel tempo hanno già opportunamente ricevuto riconoscimento e plauso. L'elenco rispetta solamente l'ordine cronologico dei dischi sui quali queste composizioni sono presenti.



1) *Sheltering Sky* (DISCIPLINE): Il suono del GR 300 fa il suo esordio, e che esordio! Fripp è particolarmente ispirato e libero come il vento. E pensare che il pezzo è scaturito da un'improvvisazione…

2) *Discipline* **(**DISCIPLINE**)**: vero e proprio manifesto architettonico-musicale del periodo creativamente appena iniziato. Il contrappunto tra le due chitarre e il modo in cui le varie sezioni del brano si dispiegano, non hanno precedenti: mai sentito niente del genere prima d'ora, almeno così la vedo io.

3) *Indiscipline* (DISCIPLINE): il necessario contrappeso al pezzo precedente; qui Belew alterna strofe parlate su un letto ritmico, isterico e bipolare, a un chorus tirato all'inverosimile, sostenuto da un riff rock graffiante (Fripp), e dall'urlo straziato di una chitarra quasi irriconoscibile (Belew).

4) *Neal And Jack And Me* (BEAT): questa è la combinazione ideale di varie formule già sperimentate, messe insieme all'interno di una struttura-canzone; dall'intreccio chitarristico di *Discipline* al solo selvaggio di *Indiscipline*, passando per il testo che rende omaggio esplicito alla Beat Generation: Neal Cassady, Jack Kerouac, mentre "Me" sarebbe la macchina usata dai due che raccontano in prima persona. È una Studebaker coupé del 1952.

5) *Waiting Man* (BEAT): un'altra primizia dal valore evocativo. Qui l'accostamento è tra l'ostinato, stavolta particolarmente soave, della chitarra di Fripp, con una ritmica dal sapore africano, e un Belew malinconico, sia con la voce che con la chitarra.

6) *Model Man* (THREE OF A PERFECT PAIR): questa composizione, per quanto iscrivibile nella categoria più squisitamente pop, ribadisce la vocazione dei musicisti per la sperimentazione; infatti Belew suona, credo per la prima volta, una chitarra fretless (senza tasti) con risultati fenomenali.

7) *Lark's Tongue In Aspic Part III* (THREE OF A PERFECT PAIR): il terzo dei quattro movimenti, se volete, dell'opera; oppure il terzo dei quattro episodi della saga. Ancora una volta il compositore, l'arrangiatore e l'esecu-

tore si fondono in un *unicum* inseparabile. Da sottolineare, inoltre, l'intro impossibile (sono pochissimi i chitarristi di mia conoscenza che siano in grado di suonare frasi così complicate a quella velocità in modo consistente), e il suono lead corrosivo alla *Scary Monsters* di bowiana memoria: sublime.

8) *Vroom* (THRAK): altro saggio di architettura musicale; ancora una volta vengono espressi rapporti e relazioni, intervalli e divisione ritmica sembrano ubbidire a leggi naturali e organiche piuttosto che alla mera aritmetica, regolatrice di quasi tutta la produzione musicale mainstream. Poi c'è il basso che ci canta sopra…

9) *Thrak* (THRAK): nel Guitar Craft questo, oltre a essere un brano musicale, è una formula ritmica chiave che va quanto più possibile incorporata. Si tratta di una scansione in 7/4 (accenti sul 1°, 4° e 6° movimento) eseguita contro una scansione in 5/4 (accenti sul 1° e sul 4° movimento); un esercizio potente, farlo poi diventare musica è tutta un'altra faccenda, misteriosa e impossibile da raccontare.

10) *Dinosaur* (THRAK): una canzone, sì, ma quasi perfetta: pop-rock raffinato e potente allo stesso tempo, cosa darei per riuscire a scrivere cose come questa! Testo evocativo, armonie orecchiabili e inusuali allo stesso tempo, chitarre variegate, e infine un riff di chitarra sull'inciso, davvero giusto e accattivante.

LA BATTERIA: DANIELE POMO (RANESTRANE, KCRIMSONICK)

I King Crimson secondo Bill Bruford… la batteria al servizio del Re Cremisi, almeno così la penso io!

1) *Talking Drum* (LARK'S TONGUES IN ASPIC): il lavoro di Bruford dimostra la sua duttilità e disponibilità a "servire" sempre il brano. Artista eclettico, tecnicamente estroso, qui privilegia la crescita dinamica e la tensione del brano, concentrandosi sull'ostinata esecuzione di una sola ritmica, non sui fills e sulle soluzioni originali dei patterns ritmici, aiutando la crescita del climax attraverso gradini dinamici dal "pianissimo" allo "sforzando": molti batteristi anche oggi non sanno farlo, soprattutto nel Prog! Esecuzione non per batteristi bensì per batteristi musicisti!

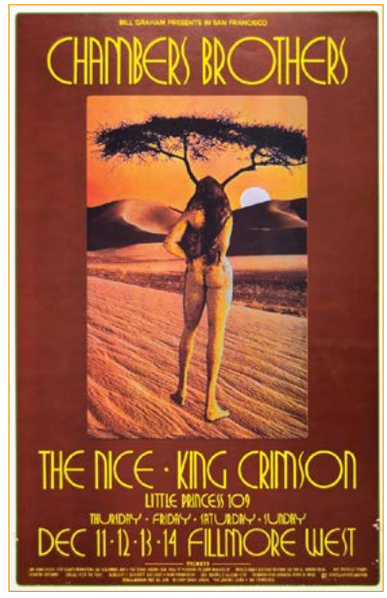
2) *Lark's Tongues in Aspic Part II* (LARK'S TONGUES IN ASPIC): qui, invece, la natura di Bruford si manifesta in tutta la sua originalità e intelligenza; ogni parte del brano fa storia a sé, in alcuni punti supporta gli altri strumentisti, in altri improvvisa. Straordinario che riesca a rispettare comunque gli "appuntamenti" con la partitura "frippiana", sebbene con ogni scelta contribuisca al carattere del brano, orientandolo fortemente verso la simbiosi "improvvisazione-partitura", da sempre una delle caratteristiche più importanti del verbo crimsoniano.

3) *Red* (RED): batteristicamente modernissimo! Se i KC avessero avuto le tecniche di registrazione attuali, le pelli per batteria di oggi, ci troveremmo di fronte a qualcosa che ricorderebbe tantissimi batteristi recenti, come, ad esempio, Danny Carey dei Tool… solo tanti anni prima di tutti. Bruford gestisce magistralmente il timing naturale del brano, tirando avanti quando serve ma riportandolo indietro nei temi. Il suono (caratterizzato principalmente dal "suo" rullante e dai "suoi" piatti) è arrivato ormai a piena maturazione. Il rullante Ludwig Suphraphonic è tiratissimo e "buca" le frequenze come solo Stewart Copeland riuscirà a fare molti anni dopo. La sua ricerca nei piatti invece è esattamente al centro tra rock e jazz sia nel suono che nelle scelte esecutive.

4) *One More Red Nightmare* (RED): se *Talking Drum* non era propriamente per batteristi qui siamo di fronte a un "trattato" di batteria moderna! Durante l'esecuzione dei temi vengono lasciate quattro sezioni da due battute ciascuna ai fills di Bruford: nessun intervento è mai scontato ed ognuno di loro

rappresenta la sua anima nel cosmo batteristico. L'originalità di alcuni interventi mi ha costretto a non tentare di ripetere i suoi fills con i KcrimsonicK durante l'esecuzione di questo viaggio sonoro nei nostri concerti: certe scelte sono così coraggiose e così naturali che la ripetizione (o il tentativo) da parte di altri batteristi li renderebbe "posticci" e "pensati", almeno così a me capitava. Da segnalare l'utilizzo del piatto China Type (peraltro rotto), che aggiunge un suono unico a tutto il brano e alcune "illusioni ritmiche", molto in voga tra i fan di Gavin Harrison ma che Bruford aveva allora già ben chiare: d'altronde anche Gavin è un fan di Bruford.

5) *Starless* (RED): se rimane uno dei loro



momenti più rappresentativi è, sicuramente, merito anche del grandissimo lavoro di Bruford. Ogni parte è tecnicamente molto diversa e artisticamente impeccabile. L'esecuzione della prima sezione è un fantastico, morbidissimo, pattern "Shuffle Swing Feel", dove il confine tra ritmiche binarie e ternarie (territorio ritmicamente scivolosissimo) è sempre magistralmente eseguito con accenti e dinamiche impeccabili. Centralmente l'esecuzione, intelligenti i "back beat accents" sui wood blocks (poliritmia brufordiana), dialogo chitarra-basso, cresce fino alla terza parte con patterns aggressivi ed "esplosioni" di "opening drum solos", dove Bruford si libera tornando, come al solito, dentro la partitura di Fripp. Il finale, durante il solo di sassofono, è da trattato di batteria prog: il pattern base in 13/8 è una delle pagine più caratterizzanti del verbo di Bruford.

Da sinistra: Robert Fripp, David Cross, Bill Bruford e John Wetton nel 1973.

6) *The Great Deceiver* (STARLESS AND BIBLE BLACK): anche in questo caso la parola "modernità" si accorda alla perfezione con le scelte del batterista dei Crimson. Il tema strumentale è originale e d'impatto ma ciò che stupisce è l'accompagnamento della parte "A" cantata, o strofa: le illusioni ritmiche tornano a proliferare spostandosi agevolmente e con naturalezza sugli accenti della melodia di Wetton in complicati (ma sempre musicali) patterns poliritmici… geniale!

7) *Lament* (STARLESS AND BIBLE BLACK): un momento in cui le caratteristiche di Bruford sono perfettamente amalgamante. Il "groove" di tutte le, diversissime, parti dell'accompagnamento raggiunge dei livelli eccelsi. Verso la fine del brano (3:50 circa) ci sono anticipazioni del Bruford anni '90 (e dei King Crimson in generale).

8) *Fracture* (STARLESS AND BIBLE BLACK): una delle "cose" più complicate che abbia mai suonato in vita mia! Dopo l'analisi e l'esecuzione attenta della partitura ho iniziato a prendere confidenza (stranamente) con il brano cercando di attualizzare le parti del batterista di Sevenoaks secondo il mio gusto. Nei primi concerti la sfida era solo di arrivare alla fine senza intoppi ma, dopo qualche show, ho iniziato a "liberarmi" degli schemi da scrittura e ho iniziato a "espandere" la mia mente (grazie Bill, grazie Robert): forse era così che si sentiva sempre lui! Dopo aver suonato questo brano credo di poter suonare qualsiasi cosa…

9) *21st Century Schizoid Man* (Live, THE NIGH WATCH): è bello notare come uno dei brani più importanti dei King Crimson (e della musica in generale) cambi pelle rispetto all'originale, non suonato da Bruford. Quasi magicamente si trasforma da brano stupendo ma batteristicamente

datato in qualcosa che va oltre gli stili, passando rapidamente dal rock al jazz, dal funk al punk (sì, ho detto punk!) modernizzandolo notevolmente. Il famoso unisono centrale è eseguito da tutti (Bruford compreso) con velocità e precisione inverosimili, e non c'erano metronomi, click e computer. Bravi!!!

10) *B'Boom* (THRAK): citazione più moderna delle precedenti, appartenente a un'altro periodo storico, perché è l'esempio di come si possa creare un brano (oserei dire una canzone) per sole percussioni in maniera eccelsa! Il suono è andato avanti e si è aggiornato ad altissimi livelli nel tempo trascorso: Bill Bruford, qui insieme a Pat Mastelotto, si dimostra artista, solista e compositore allo stesso tempo: perfettamente "utile" in un Cd che ha cambiato nuovamente la musica. Le sole parole per questo grande artista: coraggio e liberà stilistica… sempre. Cercherò di ricordarle.

IL BASSO: GUGLIELMO MARIOTTI (RED REX)

★ Da Greg Lake a Tony Levin passando per John Wetton e Boz Burrell. 10 composizioni in cui il basso "pulsa" nei meandri delle note crimsoniane… riflessioni di getto…

1) *21st Century Schizoid Man* (IN THE COURT OF THE CRIMSON KING): Greg Lake qui è strepitoso, come non l'avremmo più ascoltato. L'uomo di Poole crea la linea di basso, piena di colori e cromatismi, sull'impianto armonico di derivazione blues, che detta i cambi degli assoli, che si allarga sul riff principale doppiata da un fuzz-bass. E siamo nel 1969, coi Beatles ancora vivi!

2) *Cat Food* (IN THE WAKE OF POSEIDON): una canzone FATTA da basso e batteria! Un Michael Giles granitico, di poche parole, reminiscente del McCartney di *Come Together*. Ancora un passo che allontana dal blues.

3) *Larks' Tongues in Aspic Part Two* (LARKS' TONGUES IN ASPIC): arriva John Wetton col Fender distorto e il modo di percuotere letteralmente le corde con le dita, che avrebbe fatto scuola. Stacchi e contrappunti da classica contemporanea, che dimostrano come sia stato il più adatto a tener testa alle idee "malsane" di Mr Fripp.

4) *Great Deceiver* (STARLESS AND BIBLE BLACK): scritto principalmente da Wetton, che ha il privilegio di poter comporre un brano sul basso e cantarselo, Sting insegna: alterna nervosismo e "caciara bandistica".

5) *Fallen Angel* (RED): fondamentalmente erano rimasti in tre e Wetton si fa egregiamente carico di costituire il supporto armonico, oltre che ritmico, alla chitarra. Un basso pieno e distortissimo, "largo" come pochi.

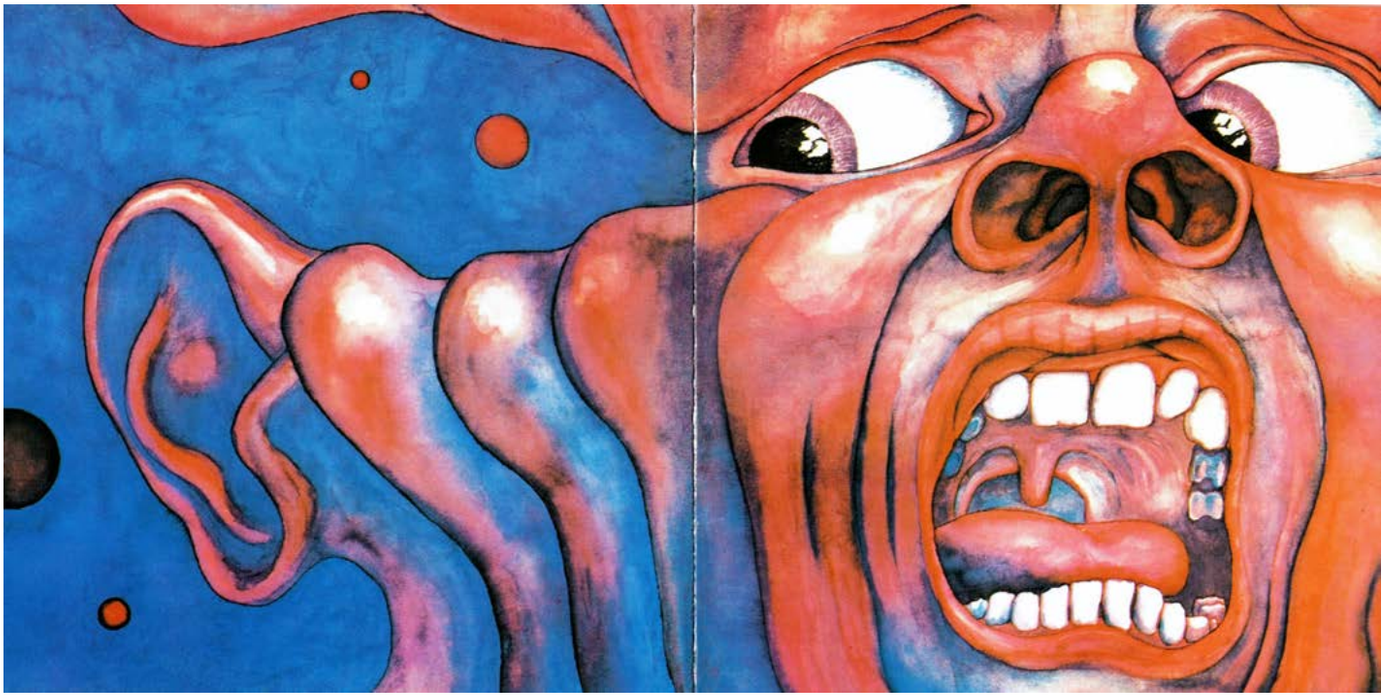
6) *Starless* (RED): la canzone perfetta, il basso perfetto. Il riff in 13, che supporta la chitarra "insistita" (anticipazione dell'arrangiamento mononota della *Heroes* di Bowie), sembra farina del sacco di Fripp. Poi un tripudio jazz-rock e quella nota finale che si allunga, piena di risonanza, a chiudere gli anni '70 dei KC.

7) *Elephant Talk* (DISCIPLINE): tremendo dev'essere stato lo shock che i bassisti subirono… quando videro dal vivo che l'inizio di questo brano lo suonava il bassista da solo. È arrivato Tony Levin e si è portato il Chapman Stick!

8) *Discipline* (DISCIPLINE): uno di quei casi in cui il musicista riesce a far entrare il suo carattere nel brano; si alternano momenti d'incastri serrati a parti quasi scanzonate, dove sembra di vedere il viso baffuto di Levin che sorride sornione.

9) *Sleepless* (THREE OF A PERFECT PAIR): altro shock, il basso "slappato". Gli anni '80, la fusion, il ritorno ai singoli. È tutto entrato nei KC.

10) *Walking On Air* (THRAK): Tony Levin, poche chiacchiere! Il basso è portentoso e dal feeling vagamente sudamericano. Da qui in avanti non ci sarebbe più stato il basso nei KC, ma uno strumento meraviglioso chiamato Warr Guitar. Però è un altro discorso… ★



La magia senza tempo

La Locanda delle Fate fu l'ultimo grande gruppo della stagione "classica" del progressive rock sinfonico in Italia, quella degli anni '70.

Testo: **Guido Bellachioma**

Il loro FORSE LE LUCCIOLE NON SI AMANO PIÙ giunse nel 1977, quando tante cose erano cambiate, forse troppe e non solo nel mondo della musica… così, come troppi altri gruppi anche all'estero, la band si sbandò. Da qualche anno è nuovamente in pista con l'intatta voglia di continuare a proporre quel verbo progressivo senza nessun cedimento. Il rapper Dr Dre ha inserito nel suo ultimo Cd, COMPTON, il campione dell'arpeggio pianistico da *Vendesi saggezza*, brano conclusivo di FORSE LE LUCCIOLE NON SI AMANO PIÙ, diventato parte integrante della canzone *For The Love Of Money*. Dr Dre, produttore di Eminem, socio della Apple e fondatore della Beats, si è innamorato di quel pianoforte. Cose strane nel mondo del Gangsta Rap. Michele Conta, ex tastierista "locandiero", in ottimi rapporti col resto del gruppo attuale e coautore della musica in questione, sta completando il suo primo album solista, ENDLESS NIGHTS, dove appare Gavin Harrison alla batteria (Porcupine Tree, King Crimson).

Luciano Boero, bassista del gruppo di Asti, ci parla a cuore aperto di tante cose e lo fa con la consueta naturalezza… "ragionando irrazionalmente", per quanto possibile, sulla straordinaria emozione che ancora oggi è la musica. Per le notizie degli esordi vi rimando a quanto pubblicato sullo Speciale «Prog» del novembre 2014 con Francesco Big Di Giacomo in copertina. Gli artisti della Locanda, vecchi e nuovi, non pensano di essere nei *Seventies*, lo sanno che ormai il 2015 è praticamente terminato… semplice-

Live 2012. Da sinistra verso destra Maurizio Muha, Massimo Brignolo, Leonardo Sasso, Giorgio Gardino, Luciano Boero, Oscar Mazzoglio.

BRUNO ACCOMASSO

mente se ne fregano e continuano a fare ciò di cui hanno voglia. Oggi come ieri…

Musicalmente parlando, cosa hanno rappresentato per te gli anni '70?
Il periodo aureo della musica. Finalmente liberi da schemi precostituiti, specialmente il famigerato "intro-strofa-strofa-ritornello-strofa-ritornello-coda"… si spaziava mescolando le influenze più disparate, producendo cocktail sempre più raffinati.

Nei concerti di allora eseguivate cover o vi limitavate a improvvisare sui vostri pezzi?
Dopo la pubblicazione di FORSE LE LUCCIOLE eseguivamo solo musica nostra, inserendo alcuni assolo per allungare i tempi. In quel periodo proponevamo anche brani inediti. Mi riferisco a *Crescendo* e *La* giostra, che, per motivi di durata massima del vinile, furono esclusi dal 33 giri ma già li suonavamo dal vivo. Hanno visto la luce su THE MISSING FIREFLIES solo nel 2012.

Parli degli album della Locanda come se fossi un semplice ascoltatore esterno o, peggio, un critico musicale… e non te lo consiglio!
Si dirà che sono di parte, ma considero FORSE LE LUCCIOLE un capolavoro del progressive, un distillato di quel che di meglio si era sentito in quegli anni. Quel 33 giri l'ho respirato in cantina man mano che prendeva forma, l'ho registrato, l'ho suonato per ogni dove, ma, ancor oggi, quando lo metto sul piatto mi trovo ad inseguire fraseggi e sottofondi sempre nuovi nei suoi infiniti rivoli. FORSE LE LUCCIOLE è un album registrato quasi "in diretta", HOMO HOMINI LUPUS, uscito nel 1999, viceversa, fu più cerebrale, elaborato più in studio che in sala prove. Così non ci si preoccupò se vi erano delle sovraincisioni o degli effetti non eseguibili dal vivo, se non utilizzando basi preregistrate. Il chitarrista Ezio Vevey fu il motore, convinse tutti con la sua indiscussa leadership musicale, si occupò degli arrangiamenti e dei suoni, che furono come sempre perfetti nei minimi dettagli. Portammo in studio la corale di San Secondo, la banda musicale di Asti, insomma, cercammo di fare un colossal, una specie di SGT. PEPPER'S italico. Si era deciso di dare al Cd un taglio più pop-rock che progressive. A mio avviso si tratta di un ottimo lavoro, un cilindro pieno di sorprese. Chi ha detto "questo non è prog", in realtà ha scoperto l'acqua calda. Concludo che a mio avviso è sicuramente più prog di altri album considerati "prog", riediti da poco in collane e allegati a riviste patinate.

Compositivamente come lavoravate?
C'era chi portava l'idea musicale di base, solitamente Michele o Ezio. Poi, tutti assieme, costruivamo l'arrangiamento, spesso incollando idee dell'uno o dell'altro. Ma tutto veniva facile, viaggiavamo sulla stessa lunghezza d'onda. Michele componeva sentendosi completamente libero di eseguire fraseggi senza il vincolo canonico dei 4/4 o dei 6/8. Tanto c'era Giorgio che lo inseguiva con il suo drumming precisissimo, un'autentica drum machine, trasmettendoci l'intelaiatura ritmica di riferimento. Ezio, che era la genialità fatta persona, chiudeva gli occhi e lasciava uscire le sue pennellate, le note giuste al momento giusto, mai una di più o una di meno. Qualunque cosa gli si dicesse, lui rispondeva: "Dai , suona

Quando tocca a Leo, dopo mezza strofa, la voce gli si rompe dall'emozione… è di nuovo Locanda

che io ti vengo dietro". Ogni volta, parlo per me, era una cosa completamente diversa da quello che ci avrei messo io, ma alla fine, dovevo ammettere, lui aveva una sensibilità superiore alla mia… se io avevo una visione a 360°… lui ce l'aveva sferica! Senza poi parlare della grande musicalità e capacità di armonizzazione del tastierista Oscar Mazzoglio, in grado di tirar fuori ogni più piccolo dettaglio dai suoi strumenti: l'Hammond *in primis*, ma anche il Clavinet, il Moog, l'Arp, il Solina. *Dulcis in fundo*, la superba *vis* interpretativa della voce di Leo… Leonardo Sasso. Infine il chitarrista/flautista Alberto Gaviglio, oppure qualche volta il sottoscritto, rivestiva quelle melodie

L'album del rientro in scena.

La Locanda live negli anni '70.

di parole. Una sera di giugno Alberto arrivò alle prove con una considerazione: "Sapete, ho fatto i 50 km da Acqui fino ad Asti senza vedere neanche una lucciola". Ho avuto come una folgorazione. E se fosse perché il mondo è senza amore? Ed ecco che mi è venuto il titolo per l'album: forse le lucciole non si amano più! A me successe che, mentre facevo i turni a presidio di una fabbrica, guardando la recinzione di plastica verde, mi venne in mente "il reticolato di polivinile" e la storia *di Sogno di Estunno*.

Racconti dalla sala d'incisione?

Ci arrivammo dopo aver conosciuto Niko Papathanassiou (fratello di Vangelis e scomparso il 2 agosto 2014), che divenne il nostro produttore e ci portò alla Polydor. Aveva grande genialità, a volte suggeriva qualche arrangiamento, ma, a dire il vero, i pezzi li avevamo respirati così a fondo che avremmo potuto suonarli tutti in diretta; ogni cosa ci sembrava fosse stata già esplorata e ogni variazione era più il dolore di lasciare indietro qualcosa piuttosto del piacere d'inserire la novità. Fummo speditissimi nella registrazione, sapevamo tutto a memoria, come il Pater Noster. Registrammo a uno a uno, solitamente su una prima traccia di pianoforte+batteria. Davide Marinone, il tecnico di sala, era uno dei più accreditati sound engineer dell'epoca (Le Orme, Leo Ferré, De De Lind, Gino Paoli, Il Guardiano del faro etc.). Di lui ricordo la grande pazienza nel cercare d'accontentarci quando chiedevamo un effetto un po' particolare. Come la volta in cui Ezio si lamentò perché la camera eco non dava l'effetto così ritardato come lui avrebbe voluto, cosicché, per dare sufficiente fiato tra la testina di registrazione e quella di lettura, si misero tutti e

Col senno del poi dovevamo far uscire FORSE LE LUCCIOLE qualche anno prima

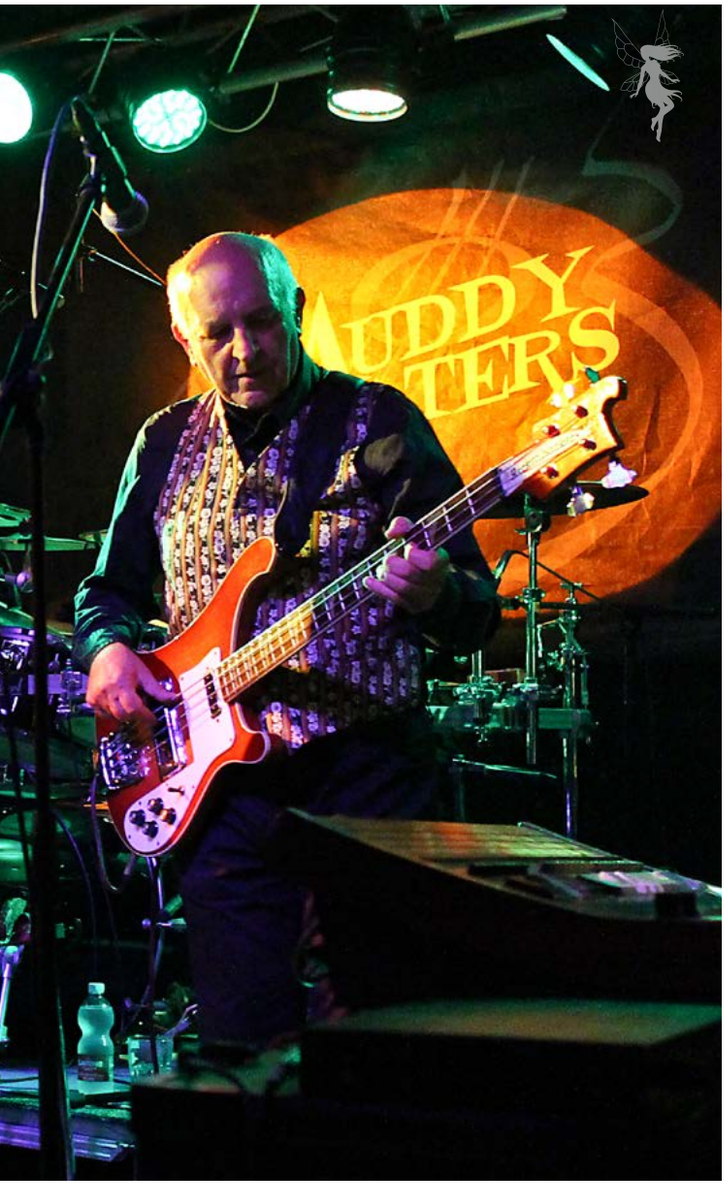
ENRICO ROLANDI

due a piazzare aste di microfoni attorno alle quali far scorrere il nastro.
Per HOMO, invece, ci trovammo tutti insieme solo per buttare giù le idee principali, per poi presentarci separatamente nello studio in sere diverse a registrare, a uno a uno. Mancava, però, la magia della voce di Leonardo, a quel tempo ancora nel suo ristorante all'Argentario. Tutti ritengono che la title-track fosse un pezzo cucito per la sua voce e la sua interpretazione, come dimostra adesso eseguendolo dal vivo.

Progetti che stavano per nascere e non si sono realizzati?
Il contratto con la Polydor prevedeva un secondo Lp. Sembrava che la strada fosse ormai spianata, ma il punk, la disco music e il cantautorato stavano spingendo fuori scena la "nostra" musica, costringendoci alla svolta più "commerciale" del 45 giri *New York / Nove lune*, 1978. Credo che se ci avessero lasciato fare sarebbe venuto fuori un Lp ancor più grandioso del precedente. Ormai ci sentivamo una squadra che poteva giocarsi tranquillamente qualunque partita. In sala prove le idee arrivavano a ritmo continuo e il pozzo a cui si attingeva sembrava davvero senza fondo.

La Locanda ha ancora storie da raccontare.

I musicisti con cui hai suonato... mi farebbe piacere che descrivessi i tuoi compagni di avventura... musicalmente e umanamente...
Mi limiterò a quelli che gli appassionati conoscono, dato che dal 1971 al 2014 sono ben 14 i musicisti che hanno militato nella Locanda delle Fate. Eccoli in ordine cronologico, limitando i commenti a poche battute.
Giorgio Gardino: poche parole e tanta musica. Un drumming raffinato e precisissimo. Il batterista che tutti i bassisti vorrebbero avere.
Oscar Mazzoglio: un musicista virtuoso sempre all'altezza, la sicurezza fatta persona. Persona dai commenti pacati, un gran mediatore di mediatori.
Alberto Gaviglio: personalità eclettica, vulcanica; sempre pronto a battersi fino all'ultimo sangue per convincere gli altri sulla bontà delle proprie idee. Gran maestro nel combinare suoni e parole.
Michele Conta: pianista d'eccellenza; uno dei più grandi compositori del genere prog, soprattutto capace di creare stupende melodie (cosa ormai rara), sia nel canto che nel contrappunto.
Ezio Vevey: la genialità. Ha insegnato a tutti qualcosa. Attentissimo ai particolari, a un tocco dato con l'intenzione secondo lui sbagliata, come pure a una minima scordatura di questo o quello strumento.
Leonardo Sasso: personalità forte, incontenibile, eclettica. Nato per calcare le tavole di un palcoscenico. L'interprete per eccellenza del mood Locanda.
Maurizio Muha: uno dei pochi che avrebbero potuto non far rimpiangere i grappoli di note di Michele. Un fine musicista e arrangiatore, un professore in una selva di autodidatti evoluti.
Max Brignolo: la forza, l'entusiasmo, la carica. Un'iniezione di sano rock, sia a livello musicale che umano. Impossibile non esserne amico.



Muddy Waters Live Club, San Colombano Certenoli, Genova. 10 ottobre 2013.

Luciano 'ragiona irrazionalmente' sulla straordinaria emozione che ancora oggi è la musica «Prog» Italia

La dimensione live negli anni '70... emozioni, problemi... il tuo concerto memorabile, in cui sei sceso dal palco davvero felice...
Purtroppo la Locanda non fece in tempo a partecipare ai grandi raduni. La Polydor c'inserì in un tour promozionale, che girò l'Italia insieme ad altri artisti, la Phonogramania. Eravamo gli unici che suonassero dal vivo, il che comportava un *tour de force* per arrivare in tempo per il soundcheck, mentre gli altri bighellonavano per i bar nell'ora dell'aperitivo o facevano il pisolino in albergo. Sicuramente il concerto per me più memorabile fu quello fatto in casa, al teatro Alfieri di Asti nel '77, in occasione della presentazione di FORSE LE LUCCIOLE. In quel teatro ci avevamo già suonato diverse volte all'epoca in cui facevamo le cover, facendo da sfondo a manifestazioni varie, ma quella volta fu diverso: eravamo noi le star. In sala molti musicisti conterranei, notoriamente i più ostici e ostili, ma quella volta, credo, non trovarono molto da ridire. Ci sentivamo una macchina da guerra. Avevamo la forza della sicurezza, ci fidavamo ciecamente l'uno dell'altro, potevamo concentrarci esclusivamente sul nostro strumento e lasciarci permeare fino in fondo dalla magia antica della sala prove. Tra quelli degli anni 2000, invece, ricordo in modo particolare quello di Tokyo, al Club Città in aprile 2012, e quello di Mexicali al Baja Prog 2013: in entrambi i casi un bagno di folla tanto da incoraggiarti a non mollare, mai.

Quali erano i gruppi o artisti con cui tu e la band avevate i rapporti migliori?
Rimanendo in ambito progressive, quindi escludendo la miriade di colleghi della nostra casa discografica, direi sicuramente il Banco, per il fatto che Leo, romano di origine, era stato compagno d'infanzia e di musica di Big Francesco all'epoca di "Le Esperienze". Nel 1975, quando ormai eseguivamo già molta musica nostra, dopo un concerto del Banco dalle nostre parti, ci ritrovammo tutti insieme, Locanda e Banco al completo, a casa di Leonardo per la classica rimpatriata. Leo cucinava la carne alla griglia e faceva il mangiafuoco: beveva petrolio e poi lo spruzzava via, incendiandolo con un tizzone acceso. Furono loro ad ascoltare in anteprima il nastro con i provini di quello che sarebbe diventato il 33 giri di esordio; sempre loro, in particolare Francesco, a incoraggiarci ad andare avanti. Quei commenti, autorevoli e positivi, ci fecero capire che ce la potevamo fare.

Il primo e l'ultimo concerto cha hai fatto con la band?
Il primo concerto in assoluto della Locanda fu nel 1971 al Roma di Canale d'Alba, con l'Hammond B3 nuovo di zecca ritirato da Maschio di Torino, appena rientrato dal nolo a Jimmy Smith per un suo concerto al teatro Carignano. Il medley *Ellis Island / In And Out* di Brian Auger and the Trinity fu la sigla d'apertura del concerto e continuò a esserlo per molti anni. L'ultimo concerto quello… che deve ancora essere fatto… non è ancora tempo per l'ultimo valzer!

Sul palco è sempre una gioia.

ENRICO ROLANDI

La musica dopo lo scioglimento della band...
Da quando il prog cominciò a eclissarsi? Disastro! Un tum-tum-tum-tum di cassa in quattro con le batterie elettroniche Simmons tutte uguali, oltre al fiorir di synth e arpeggiatori. Un'involuzione imprevedibile, se non esaminando le rivoluzioni e le controrivoluzioni della storia. Al di fuori di quello, a parte il Punk, che appena sfiorò il nostro Paese, c'era solo il cantautorato più impegnato. "Che discorso fate, voi?", ci chiedevano quando andavamo a portare il disco in qualche radio privata. "Come che discorso?", domandavamo: "Noi siamo musicisti. Vogliamo fare della bella musica, non essere dei predicatori".

La musica per te, oggi?
La musica è bella perché è varia. Per me c'è il bello e c'è il brutto, come sempre. Fare dischi adesso è facile, te li puoi fare addirittura in casa, ci sono programmi alla portata di tutti che ti consentono quasi tutto. Dovrebbe beneficiarne la creatività, ma non sempre è così. Spesso sento prodotti perfetti, incartati e infiocchettati, ma che suonano, purtroppo, tutti allo stesso modo.

I 10 migliori dischi dei *Seventies*. Due classifiche separate: italiani e stranieri...
Dieci son tanti e non amo molto le classifiche. Diciamo che tra gli italiani nei '70 ho molto ascoltato PER UN AMICO della PFM, SALVADANAIO del BMS, MAXOPHONE omonimo, NON AL DENARO, NON ALL'AMORE NÉ AL CIELO di Fabrizio De André,

Volantino ciclostilato del concerto al Teatro Alfieri.

Giorgio Gardino.

> **Il punk, la disco music e il cantautorato stavano spingendo fuori scena la 'nostra' musica**

ALLA FIERA DELL'EST di Angelo Branduardi; tra gli stranieri ho consumato in special modo SELLING ENGLAND BY THE POUND dei Genesis, CLOSE TO THE EDGE degli Yes, LARKS' TONGUE IN ASPIC dei King Crimson, THREE FRIENDS dei Gentle Giant, THICK AS A BRICK dei Jethro Tull, IV dei Led Zeppelin.

Il rapporto con gli addetti ai lavori dell'epoca: giornali, radio, televisione etc.
Fu grazie all'incontro con Giorgio Calabrese, allora autore RAI, che venimmo alla luce. Sembrava che la nostra musica non potesse avere confini. Salvo poi, sempre alla RAI, essere contestati dal regista di una trasmissione che andò in onda il giorno di S. Stefano del '77, che si rifiutò di farci eseguire *Vendesi saggezza*, giudicata "poco natalizia" (sic); fu scelta invece *Profumo di colla bianca*. "Questa è perfetta!", disse. Inoltre, ci presero a ben volere Jocelyn e Sophie di Telemontecarlo dove periodicamente partecipavamo al loro programma, *Un peu d'amour, d'amitiè et beaucoup de musique*. Per quanto riguarda le riviste, succedeva che il giovane collaboratore di turno te la buttasse sulla politica, tanto per metterti in difficoltà. Succedeva anche che la casa discografica pagasse un'intera pagina pubblicitaria, così l'articolo seguente era tutto pane, burro e marmellata.

Rimpianti?
Col senno del poi dovevamo far uscire FORSE LE LUCCIOLE qualche anno prima. Poi, in quel periodo ci è mancato un vero manager, un nostro piccolo Brian Epstein. Forse non l'abbiamo nemmeno cercato, eravamo dei ragazzi che andavano allo sbaraglio. Fosse adesso sarebbe la cosa che metterei al n° 1 delle priorità.

Commenta la frase "senza memoria non c'è futuro", musicalmente parlando...
La frase dice già tutto di per sé. Non c'è mai stato un vero innovatore, in senso assoluto. Tutti sono partiti da un punto consolidato e poi hanno preso la loro direzione. I Beatles, per esempio. All'inizio erano impregnati di blues, r&r, shuffle, coretti alla Four Seasons, chitarrine alla Buddy Holly, urletti alla Little Richard e poi sono venute le perle di RUBBER SOUL, SGT. PEPPER'S e WHITE ALBUM.

La Locanda negli anni 2000...
Una sera d'estate del 2009, dopo svariati contatti telefonici, ci si trova in campagna a casa di Giorgio: ci sono anche Oscar e il "giovane" chitarrista astigiano Massimo Brignolo. L'idea è quella di mettere su un progetto musicale che riprenda la storia della Locanda, dal momento della sua fondazione in poi. Il progetto si chiama per l'appunto Locanda 1971. Risultato: gran divertimento in un clima di perfetta serenità. Decidiamo, quindi, di metterci alla prova e ci buttiamo su uno dei pezzi più ostici della Locanda: *A volte un istante di quiete*. Anche lì grinta e soddisfazione. Proviamo *Profumo di colla bianca* ed ecco ritornare la magia della vecchia cantina. Ci si guarda: ma Leo, dov'è? In quel momento tutti capiscono che le cover non esistono più, la vibrazione della "Locanda" ha preso il soprav-

ANDREA STEVOLI

vento. La settimana successiva arriva Leo; si sistema al microfono, parte la lunga intro e quando tocca a lui, dopo mezza strofa, la voce gli si rompe dall'emozione… è di nuovo Locanda! Manca però la magia del piano; il povero Oscar salta da una tastiera all'altra ma le mani sono sempre solo due e si esclude in modo tassativo di far ricorso a pre-registrazioni. Viene contattato Michele il quale, per svariati motivi non aderisce al progetto. Si cerca febbrilmente un pianista, ma i più declinano ritenendolo un ruolo troppo impegnativo. Finalmente, ad aprile 2010, veniamo in contatto con Maurizio Muha, che vanta già blasonate collaborazioni musicali nel mondo del progressive. Maurizio si dimostra subito all'altezza della situazione e viene assoldato. Si corre a dare conferma agli organizzatori di Astimusica 2010 ed è *reunion*. Poi verranno THE MISSING FIREFLIES, LIVE IN BLOOM e la partecipazione a importanti concerti: in Giappone, dove nel frattempo FORSE LE LUCCIOLE ha venduto più di 100.000 copie, ma anche in Messico al Bajaprog, in Belgio al ProgRèsiste, a Roma al Progressivamente…

Nuovi progetti?

C'è tra di noi una ritrovata vitalità musicale. Ci piace entrare in sala prove e giocare con melodie e arrangiamenti "alla Locanda". Stiamo lavorando su del materiale inedito. Dato lo scarso ritorno economico, abbiamo però abbandonato l'idea di fare il classico album, preferendo invece di fare uscire i pezzi a uno a uno, diciamo alla "spicciolata", rendendoli fruibili gratuitamente sul web oppure rendendoli disponibili per chi risulterà essere seriamente interessato a farne un buon uso promozionale [per esempio… Prog Italia, *nda*]. Stiamo inoltre preparando qualcosa di "speciale" per il 2017, quando ricorrerà il quarantennale della pubblicazione di FORSE LE LUCCIOLE. Ci sarà un tour di concerti, con ospiti e… grandi sorprese! Come sempre, preghiamo i nostri fan di stare sintonizzati su www.locandadellefate.com.

Inevitabile parlare del campionamento di *Vendesi saggezza* da parte di Dr Dre...

Subito si è pensato a un plagio, ma è tutto stato chiarito. Nelle note di copertina di COMPTON (colonna sonora del film *Straight Outta Compton*) vengono riportati i sample credits, tra cui il riferimento a *Vendesi saggezza* e agli autori Michele Conta ed Alberto Gaviglio. So da loro stessi, che attualmente sono in contatto con la Warner Chappel, editori italiani dei brani della Locanda, per il rideposito SIAE di *For The Love Of Money* anche con le loro firme. Personalmente provo un sentimento ambivalente: da un lato sono compiaciuto, perché un riconoscimento del genere sancisce il fatto che la nostra musica abbia lasciato un segno, dall'altro provo un po' di rincrescimento, perché penso che forse la nostra musica avrebbe meritato di più nella sua versione "originale". Onore e merito comunque ai due autori che sicuramente ne trarranno anche un vantaggio economico.

Prog forever?

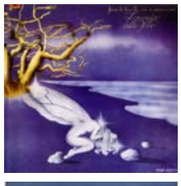
Sempre. È innegabile che il prog stia attraversando un periodo di crisi. Vendere dischi, ahimè, è una pia illusione… purtroppo in quasi tutti i settori musicali. A fronte di gruppi emergenti di grande levatura e costi di realizzazione relativamente più contenuti rispetto a un tempo, il genere, purtroppo, non "acchiappa" il grande pubblico e il venduto si limita a poche migliaia di copie, quando va bene. D'altronde, si potrebbe dire, il disco serve a promuovere concerti, ma anche qui il conto non torna: i grandi festival internazionali si diradano (è nota la cancellazione sia del Near Fest che del Baja Prog) e in Italia i locali che ospitano il prog sono sempre di meno. I fan del prog sono molto "caldi", ma in numero limitato. Quando si gira per i vari festival o concerti di gruppi prog le facce sono sempre quelle, si stenta a fare proselitismo.

La Locanda delle fate: il rock che viene dalla provincia

La Locanda sulla stampa anni '70. A destra il logo della band sulla batteria dal vivo.

ENRICO ROLANDI

L'album del 1977 e il successivo 45 giri.



Leonardo Sasso negli anni '70.

Luciano Boero ieri e oggi.

ANDREA STEVOLI

L'uomo del cambiamento

Hanno abbandonato i riff prog metal per le sonorità ispirate al pop anni '80. Il sesto album dei polacchi Riverside segna un audace cambio di direzione, perfettamente in linea con un disco che parla proprio di cambiamento. Il frontman Mariusz Duda chiarisce quale fosse fin dall'inizio il suo intento…

Testo: **Holly Wright** Foto: **Will Ireland**

Se vi è capitato di vedere il famoso documentario sui Metallica, *Some Kind of Monster*, probabilmente già saprete che la creatività è qualcosa per cui bisogna lottare, cercando di raccogliere faticosamente le idee mentre siete seduti intorno a un tavolo, buttando giù freneticamente parole e frasi su una lavagna o facendo un giro attorno al vostro ranch nella speranza che una scintilla d'ispirazione illumini i vostri neuroni e dia vita al prossimo grande disco. Ma c'è un'altra faccia della medaglia nell'approccio alla scrittura delle canzoni: sono coloro nati con una miriade di pensieri straordinari e di concetti, che vagano in continuazione nella mente cercando disperatamente una via d'uscita. Con Mariusz Duda dei Riverside quest'urgenza creativa non viene mai meno. È un iper creativo, con il dono (e qualcuno direbbe la condanna) dell'immaginazione e la tendenza a dover dare sfogo ai propri impulsi artistici.

"Ho bisogno di fare qualcosa per gestire il caos delle voci che echeggiano nella mia mente, perciò prendo la chitarra e cerco di dare forma a tutto questo. Non ho mai avuto problemi nel creare musica. Non ho mai

I Riverside, da sinistra a destra: Piotr Kozieradzki, Mariusz Duda, Michał Łapaj, Piotr Grudzinski.

avuto bisogno di spostarmi fuori città per concentrarmi. Ci sono sempre molte idee nella mia testa e ogni tanto ho bisogno di buttarle fuori. Non vorrei sembrare ipocrita, ma questo è quello che faccio per vivere, questa è la mia passione, è il mio lavoro. Sono un musicista a tempo pieno e non ho un altro lavoro, ma questo è quello di cui ho davvero bisogno. Ho una necessità interiore che non posso ignorare".

Con la lenta pronuncia dal forte accento polacco, il frontman dei Riverside rivela senza dubbio la sua ragion d'essere, esitando mentre cerca con attenzione le parole. Mentre è sul punto di pubblicare il sesto album con i Riverside (senza contare i quattro album solisti che ha registrato con il nome Lunatic Soul), la sua attenzione è focalizzata sulla prossima uscita discografica, non per i motivi più ovvi ma più che altro per ciò che rappresenta dal punto di vista personale; durante la nostra conversazione non ha mai fatto commenti quali 'spero che ai fan piacerà' o 'non vediamo l'ora di portare in tour questo disco'.

"Sono successe varie cose nella mia vita e ho voluto portare a termine alcuni cambiamenti, perciò il background del disco stavolta è molto personale. Non sono sicuro che sia collegato alla mia crisi di mezza età, al fatto che ho compiuto 40 anni quest'anno, o a qualcos'altro, ma ho voluto davvero riscoprirmi in una luce diversa. Quando chiedi a qualcuno 'Sei felice?' o 'Che vuoi fare nella tua vita?', le persone spesso rispondono dicendoti quello che non vogliono fare, ma non sanno esattamente cosa vogliono. Io volevo davvero conoscere la risposta a una così semplice e profonda domanda e credo di averla trovata nel nuovo disco dei Riverside".

Per chiunque abbia abbastanza familiarità con i Riverside, tanto da sapere che i titoli dei loro album hanno quasi sempre tante parole quante sono le loro uscite discografiche, il nome del loro nuovo lavoro avrà immediatamente un senso: LOVE FEAR AND THE TIME MACHINE (sei parole, sei album). Ciò che invece non appare altrettanto ovvio sono le parole in sé, che in realtà sono un indizio del messaggio contenuto nel concept. Tuttavia, dandomi un colpetto col gomito, Duda mi rivela tutta la storia: "Immagina di essere seduto a guardare il mare e di avere un'ora per prendere una decisione importante. Tutto nella tua testa è legato: a) amore, b) paura, c) futuro, d) passato. L'amore viene dall'eccitazione, perché stai pensando a qualcosa di positivo che è già accaduto. La paura viene dall'ignoto, ricordi quello che è successo e non vuoi ripetere gli errori ma, soprattutto, stai cercando d'immaginare come sarai nel futuro. La prima traccia s'intitola *Lost* e l'ultima *Found*, il che è una cosa positiva, credo. Non sono un madre lingua inglese e non voglio scrivere i testi in un inglese che non capisco: voglio esprimere i miei sentimenti più sinceri, i testi e la musica sono ciò che mi aiuta a sopravvivere".

Durante tutta l'intervista, Duda non rivela mai il motivo del suo profondo cambiamento. C'è la tentazione di chiederglielo, soprattutto quando si ha di fronte un artista che comunica così profondamente la sua anima attraverso la musica, ma la sua risposta è sempre la stessa: l'album parla del cambiamento.

"Non voglio cambiare lo stile ma solo la forma. SHRINE OF NEW GENERATION SLAVES era un lavoro oscuro, il mio ultimo Cd solista parlava di suicidio, così mi sono reso conto che volevo andare in un'altra direzione: mi sono immerso troppo a lungo nell'oscurità negli ultimi tempi".

I fan dei Riverside potrebbero controbattere che in realtà non c'era nulla di troppo oscuro. Dalla tristezza da colonna sonora thriller del loro disco d'esordio OUT OF MYSELF, alla malinconia metallica di SHRINE OF NEW GENERATION SLAVES del 2013, in effetti c'è sempre stata una certa oscurità che ha attraversato la produzione del gruppo. "Sì, certamente sono il tipo di persona che è sempre immersa nella malinconia e nelle sonorità cupe". Il ricco amalgama di prog e metal del gruppo ha sempre prediletto gli accordi in minore, un suono ricco di enigmatici e inquietanti sottotesti che hanno portato i fan a desiderare di ascoltare le loro composizioni, così deliziosamente cupe.

"Non sono sicuro che siamo ancora una prog metal band: volevo davvero ricevere delle vibrazioni positive da questi nuovi brani. Ma prima di tutto, volevo registrare un album sul cambiamento". È una mossa coraggiosa per un gruppo che era perfettamente a suo agio nella categoria progressive metal. Infatti, facendo una breve ricognizione dei loro dischi precedenti, sicuramente quasi tutte le composizioni sono piuttosto heavy e potrebbero piacere ai fan dei Katatonia e degli Opeth. "Ogni tanto ho bisogno di prendermi una pausa e questa volta ho pensato che sarebbe stato un bene seguire un'altra direzione". È interessante sottolineare come, al contrario degli Opeth, i Riverside non abbiano semplicemente abbassato il volume degli amplificatori per dare visibilità ai classici elementi del revival progressive. Hanno invece pescato in una decade completamente diversa. "Sono un po' stufo della musica che ho ascoltato negli ultimi tempi. Tutto ha un suono così vin-

L'ultimo album dei Riverside, LOVE FEAR AND THE TIME MACHINE.

I Riverside hanno appena terminato un tour europeo che ha toccato Portogallo, Spagna, Germania, Svizzera, Francia e Polonia.

PAULINA KIMBAR

«HO BISOGNO DI FARE QUALCOSA DEL CAOS E DELLE VOCI CREATIVE CHE ECHEGGIANO NELLA MIA MENTE, PERCIÒ PRENDO LA CHITARRA E CERCO DI DARE UNA FORMA A TUTTO QUESTO»
MARIUSZ DUDA

RIVERSIDE DISCOGRAFIA

Testo: **Roberto Paravani**

2003 Dopo un demo, distribuito in circa cinquecento copie, a dicembre la band pubblica il debut album OUT OF MYSELF per l'etichetta polacca Mystic Production. Durante le registrazioni, il tastierista Jacek Melnicki abbandona il gruppo e viene sostituito da Michal Lapaj. Il successo nella terra di origine e le favorevoli recensioni ottenute spingono nel 2004 la statunitense Laser's Edge a distribuire il Cd anche negli USA. OUT OF MYSELF definisce immediatamente il sound dei Riverside: prog a tinte dure che, però, nulla ha a che vedere con il prog metal: forti infiltrazioni gotiche e uno spiccato senso della melodia, claustrofobico ma anche onirico. Siamo più vicini a certe produzioni dei Porcupine Tree e degli Opeth che non a quelle dei Dream Theater.

2005 A marzo il gruppo pubblica, solo per il mercato polacco, un Ep intitolato VOICES IN MY HEAD con un approccio più acustico e rilassato. Nel 2006 l'Ep è ristampato in tutto il mondo con l'aggiunta di tre tracce, registrate dal vivo a Varsavia nel maggio del 2004. Per sfruttare una migliore distribuzione discografica, il gruppo firma un contratto con l'etichetta tedesca Inside Out: da questo momento i lavori del quartetto saranno sempre pubblicati da Mystic Production in Polonia a da Inside Out nel resto del mondo. A novembre, vede la luce SECOND LIFE SYNDROME, che propone suoni e spunti decisamente più duri e aggressivi e, forse per questo, ottiene riscontri di vendita superiori al debutto.

2007 In ottobre il gruppo pubblica RAPID EYE MOVEMENT. In Europa esce come Cd singolo, mentre in USA è disponibile sia la versione europea, integrata da tre tracce prese dall'Ep 02 PANIC ROOM uscito qualche mese prima, che una versione doppia, contenente altre composizioni inedite.

2008 A novembre è la volta di REALITY DREAM, doppio Cd live contenente solo brani da quella che il gruppo definisce "Reality Dream Trilogy", ossia gli album RAPID EYE MOVEMENT, OUT OF MYSELF e SECOND LIFE SYNDROME. Alla versione audio seguirà anche quella video su doppio Dvd.

2009 A giugno pubblicano ANNO DOMINI HIGH DEFINITION. Viene anche distribuito in limited edition con l'aggiunta di un Dvd video con sette canzoni dal vivo, filmate ad Amsterdam nel 2008. Si tratta indubbiamente del lavoro più metal del quartetto, ma da questo momento in poi i suoni diventeranno sempre meno duri e le atmosfere più eteree.

2011 Proprio in quest'ottica, a due anni esatti dalla precedente uscita, la band decide di pubblicare un altro Ep, intitolato MEMORIES IN MY HEAD. Il mini album (tre tracce per un totale di poco più di mezzora di musica) si segnala per il forte sapore floydiano e per essere uno dei momenti più ispirati dell'intera discografia del gruppo polacco.

2013 A gennaio è la volta del quinto passo, SHRINE OF NEW GENERATION SLAVES. Ogni traccia heavy metal presente nel precedente ANNO DOMINI HIGH DEFINITION si tramuta in hard rock e i suoni diventano molto più vintage. L'album viene pubblicato anche in una versione contenente un ulteriore Cd, con oltre venti minuti di musica inedita, intitolato NIGHT SESSION.

2015 A settembre esce LOVE, FEAR AND THE TIME MACHINE, che ottiene il miglior risultato di vendite fuori della Polonia. Anche in questo caso l'album è disponibile in doppio Cd, con trenta minuti di materiale inedito intitolato DAY SESSION.

I Riverside hanno pubblicato il loro primo album, OUT OF MYSELF, alla fine del 2003.

tage! Perciò ho detto al gruppo: 'Allontaniamoci dagli anni '70 e guardiamo a un'altra decade. Guardiamo agli anni '80. In fondo è il periodo in cui tutti siamo cresciuti'. Conoscendone bene il suono, ho voluto costruire l'album sulle parti di basso e su alcuni semplici elementi come le melodie efficaci e la qualità delle canzoni, perché al momento non sono in vena di scrivere un pezzo sperimentale lungo venti minuti. Anche le canzoni anni '80 possono essere intriganti. Prendi ad esempio SO di Peter Gabriel, potresti definirlo un disco pop ma è pieno di brani molto complessi, così diversi tra loro". Cercare se stesso e la direttiva di guardare agli anni '80 hanno dato risultati interessanti. Questo nuovo disco si preoccupa meno di scavare nei meandri del prog metal per cercare quegli accattivanti riff che si ascoltano su SHRINE OF NEW GENERATION SLAVES. L'album centra l'obiettivo di suonare in modo diverso quando i fraseggi di Duda al basso la fanno da protagonista e la sua voce armoniosa si libra nell'aria, anche se l'ottimismo è decisamente un'altra cosa.

Ascoltando LOVE FEAR AND THE TIME MACHINE vengono in mente i Cure e i Depeche Mode. Se qualcuno ha il coraggio di affermare che questi gruppi incitano all'ottimismo allora è meglio che vada a farsi un giro, ma relativamente ai Riverside, la nuova frontiera raggiunta brilla di una tenue luce al neon, soprattutto se il termine di paragone è WALKING ON A FLASHLIGHT BEAM di Lunatic Soul. Appena parte la pulsante linea di basso di *Discard Your Fear*, viene subito in mente *A Forest* dei Cure.

In altri brani del disco ci sono strizzatine d'occhio ai Duran Duran e qualche richiamo ai Tears of Fears, ma la band non perde mai completamente gli elementi eclettici, melodici e struggenti, e se vi è capitato di vedere i Riverside dal vivo, sapete quanto siano importanti questi momenti. *Towards The Blue Horizon* è l'esempio principale di ciò che Duda definisce 'suono a più strati': inizia infatti con una leggera chitarra acustica che in modo lento e graduale incorpora un canto corale quasi epico, immerso nell'organo Hammond, ma sono proprio i momenti più rarefatti a catturare completamente l'ascoltatore. Qualunque artista dirà sempre la stessa cosa: il nuovo album è il migliore in assoluto. Ma per i Riverside, o almeno per Duda, il discorso non si limita a cercare di essere l'headliner di un festival o a ottenere una recensione a 5 stelle, è piuttosto una questione di stato mentale. Che sia per l'età, per l'esperienza o per il livello di autoanalisi, una cosa è certa: l'uomo, che prima stava timidamente sul palco di fronte a migliaia di fan, ha ormai preso in mano le redini della situazione.

"Credo di essere ormai sulla buona strada per acquisire più sicurezza. Adesso non vivo più nell'ombra. Siamo cambiati come gruppo, siamo più disinvolti. Stiamo pian piano diventando ciò che ho sempre desiderato: una band con la propria identità".

«A LIVELLO DI SUONO, HO VOLUTO COSTRUIRE L'ALBUM SUL BASSO E SU ALCUNI SEMPLICI ELEMENTI COME MELODIE EFFICACI E LA QUALITÀ DELLE CANZONI»
MARIUSZ DUDA

Dagli autori di

CLASSIC ROCK Lifestyle

IN EDICOLA

Sprea

MAX MENCARELLI

caro amico ti scrivo...

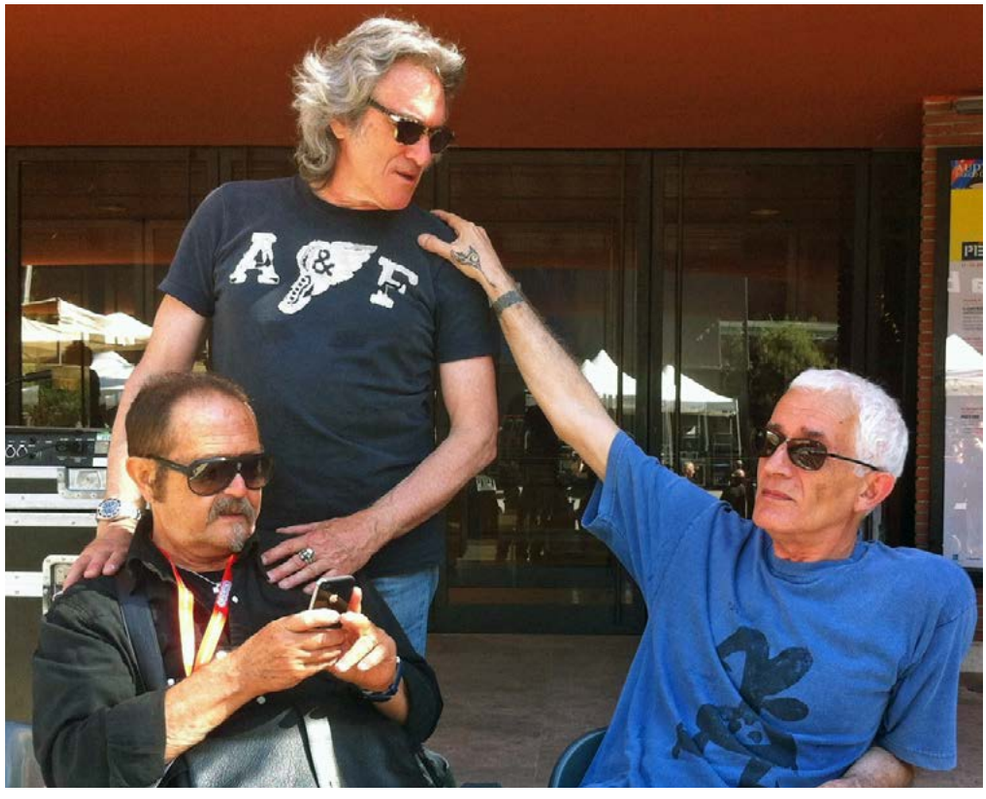
IN UN'EPOCA DOVE SI DIMENTICA TUTTO ALLA VELOCITÀ DELLA LUCE, ABBIAMO DECISO DI RICORDARE GIANCARLO GOLZI (SANREMO, 10 FEBBRAIO 1952 – BORDIGHERA, 12 AGOSTO 2015), PIÙ VICINO AL CUORE DI PROG PER LA MUSICA PRODOTTA COL "SUO" MUSEO ROSENBACH CHE COI MATIA BAZAR. CI È SEMBRATO GIUSTO AFFIDARNE LE EMOZIONI AD ALBERTO MORENO, COMPAGNO NEL MUSEO, CHE HA APERTO IL SUO CUORE PER RACCONTARCI COS'È UN AMICO CON CUI ESPLORI ANCHE UN MONDO AFFASCINANTE COME LA MUSICA. INSIEME A LORO DUE C'ERA ANCHE STEFANO "LUPO" GALIFI ALLA VOCE, ANCORA OGGI CON ALBERTO A TENERE IN VITA QUESTA REALTÀ ATIPICA DEL PROG...

TESTO: ALBERTO MORENO

Per esorcizzare la sua assenza scriverò al presente.
Giancarlo entra nella cantina in cui prova la band, che si chiamerà Museo Rosenbach, già circondato da una relativa fama di buon batterista. Dopo qualche rock and roll "di riscaldamento e di sfogo", come dice lui, si decide di suonare qualcosa d'impegnativo e il chitarrista propone addirittura *Fire* di Jimi Hendrix. Siamo rigorosamente in tre come gli Experience e io, come bassista, percepisco il fratello ritmico ideale, capace di rivestire la linea delle mie note con la percussione.
Diventiamo subito una sezione ritmica vera e Giancarlo, perfettamente integrato nella band, prende le redini di qualsiasi brano: da *Sunshine Of Your Love* dei Cream alle scorrerie nel repertorio degli Stones. Non è un caso se vi scrivo di batteristi differenti come Ginger Baker e Charlie Watts… Gian è un abile simulatore di entrambi… è un motore incisivo che pulsa chiaro, ficcante, regalando a qualunque brano la sicurezza del "tiro". Il suo drumming, che fatica a essere abitudinario, espande energia, vitalità; è l'istinto che si rivela come un vero e proprio talento adattandosi ai mood dell'interpretazione. È insomma un approccio spontaneo di cui si apprezzano la freschezza dell'invenzione, il rigore di una solida griglia ritmica e l'improvvisazione.
Al tempo del Museo, quando approdiamo alla Ricordi, i miti dei musicisti prog *ante litteram* si chiamano Emerson Lake & Palmer e Colosseum di Jon Hiseman; sono i giorni dei Led Zeppelin e di John Bonham.
Gian affronta la struttura complessa dell'evoluzione del rock con lo stesso piglio con il quale ha vissuto la musica delle origini. I cambi repentini di tempo e di atmosfere non lo infastidiscono, borbotta soltanto quando la costruzione gli sembra un po' troppo artificiosa. È molto attento alla durata degli interventi solistici perché non si perdano nel virtuosismo. Lo vedo in difficoltà soltanto durante le lunghe suite; allora, soprattutto nei concerti, si volta verso di me e il suo sguardo mi chiede: "*E adesso cosa c'è?*". Con il tempo e le prove abbiamo imparato a comunicare con significative espressioni della faccia o con movimenti della testa appena accennati. Se non ci capiamo e lui si dimentica non è mai un dramma perché risolve l'incertezza con una soluzione coraggiosa, coerente e sempre in grado di legarci tutti insieme nell'esecuzione. Percepisco pochi attimi prima quando imposta un passaggio e naturalmente lo seguo; la cosa straordinaria è che anche lui intuisce quando decido un improvviso cambiamento nel mio disegno di basso e naturalmente mi accompagna. Questi momenti di trasgressione alla partitura ci divertono come se fossimo jazzisti…
Se ascoltate ZARATHUSTRA (1973) capirete questa empatia essenziale e questo background compatto, che permette agli altri musicisti l'intreccio di soluzioni armoniche complesse su cui si basa l'architettura del Museo Rosenbach. Durante il mix dell'album, Gian ha qualche dubbio sul volume della batteria che risulta in primo piano. Lo rassicuro dicendogli che, nel nostro genere musicale, non è eretico un drumming che a volte si pone come protagonista. Negli anni di piombo dei '70 il Museo è chiuso. Ritrovo Giancarlo nelle file dei Matia Bazar quando mi chiama per fare il loro assistente. Lo vedo dialogare con i ragazzi del service che apprezzano la sua totale disponibilità a lavorare insieme per lo spettacolo: dalle luci alla scenografia. Mi appare, per la prima volta, nel ruolo del Capitano, del professionista che segue la propria band in tutti i labirinti della creazione musicale e nell'insidiosa giungla della produzione discografica. Accetta il periodo elettronico del gruppo con ironia ed esegue le performance senza ribellismi nostagici. In alcuni momenti mi confessa che adora Stewart Copeland e mi trova d'accordo perché effettivamente credo in un'affinità stilistica tra i due. Suona, però, in modo asettico perché la band va in quella direzione ma ritorna il batterista della cantina quando l'evoluzione del gruppo riscopre un suono più caldo e rivisita il rock con BENVENUTI A SAUSALITO (1997).
Poco tempo fa decidiamo di riaprire il Museo. Gian ne è orgoglioso come me e lavoriamo tenendo lontano il rischio di essere cover di noi stessi. Quando propongo i nuovi brani, ascolta l'embrione melodico e prova alcune soluzioni ritmiche; non partecipa mai passivamente alla costruzione. Confesso che alcune composizioni di BARBARICA del 2013 (la parte iniziale del *Re del circo* per esempio) sono il risultato di una sua intuizione, di un contributo ritmico che mi ha aiutato a configurare l'atmosfera del pezzo: un break improvviso genera il dramma essenziale al testo, una rullata, lunghissima, produce la tensione che sfocia in un pieno orchestrale vincente, epico.
Il Capitano ci guida con esperienza e questo mi tranquillizza in qualunque sfida, come suonare per la prima volta, dopo 40 anni, a Tokyo, l'antico ZARATHUSTRA e BARBARICA fresco di stampa. A sipario chiuso, con il pubblico giapponese che ci aspetta da qualche decennio, mi volto verso di lui in cerca di conforto: sorride, anche lui è teso, ma io so che l'attacco sinfonico *Dell'eterno ritorno* trasformerà la sua tensione in una forza che coinvolgerà la band e il pubblico.
Quando mi presenta ai suoi amici come un fratello aggiunge sempre che sono anche il suo guru. Intende che si appoggia a me per le problematiche esistenziali. Io abbozzo, apprezzo la modestia, non lo deludo dicendogli che di fronte alle difficoltà dell'esistenza siamo tutti nella stessa barca ma so che il vero guru è lui. Non propongo mai alla band composizioni che non hanno il suo *imprimatur*, non salirei mai su un palco senza avere la certezza che ci considera sufficientemente pronti per farlo. Se stiamo costruendo un arrangiamento è da Gian che aspetto l'equilibrio necessario a una resa efficace e spettacolare del brano.
Ho finito. Come al solito gli mando queste mie considerazioni perché mi dia l'ok alla pubblicazione. Il Capitano sa se il messaggio è funzionale; ha l'esperienza delle pubbliche relazioni, sa rapportarsi alla stampa. Spero che si riconosca in questo breve ritratto.

Dall'alto verso il basso: BARBARICA, ZARATHUSTRA e il bootleg del concerto di Roma all'Auditorium Parco della Musica, 25/06/2013.

Da sinistra verso destra: Stefano "Lupo" Galifi, Giancarlo Golzi, Alberto Moreno. Roma 25/06/2013.



LA FORZA DELL'UNIVERSO

MAGMA

Il 4 settembre 2015 è stato reso memorabile dal concerto del gruppo francese alla settima edizione del festival 2DAYS PROG + 1 di Veruno, provincia di Novara, e unica loro apparizione in Italia. La forza espressiva dei Magma, guidati sempre con mano sicura dal leggendario batterista Christian Vander, ci ha indotto a proporvi una retrospettiva sulla loro discografia. Il cofanetto KOHNZERT ZUND, edito in questo novembre 2015, raccoglie il libretto di 80 pagine e 12 Cd live dei Magma, più di 500 minuti: 10 già in circolazione ma rimasterizzati, 2 mai pubblicati in versione ufficiale (Alhambra di Parigi, 2009). In un prossimo «Prog» ci sarà l'intervista con Vander…

Testo: **Carlo Camilloni** Foto: **Francesco Desmaele**

Nel 1969, anno delle prime esibizioni dei Magma, il mercato musicale francese era dominato dai dischi inglesi e americani, ragione per cui i gruppi francesi erano praticamente obbligati – dal pubblico e dalle etichette discografiche – a suonare in stili anglofoni e a cantare in inglese. Il non voler optare per questa "scelta", è uno dei motivi che portò il gruppo a sviluppare il proprio linguaggio (il kobaiano, lingua creata da Vander, parlata sul pianeta Kobaïa e presente nella maggior parte dei testi, in cui si sviluppa tutta la mitologia e il lato esoterico della cultura kobaiana). Anche la scena jazz, secondo i canoni stilistici di Vander, era stagnante e serviva una musica con l'energia e la spiritualità caratterizzanti l'arte di John Coltrane, per lui artista di assoluto riferimento. Il risultato fu musica estrema e ostica, cantata in una lingua sconosciuta; inizialmente la reazione del pubblico fu un deciso ostracismo, in qualche occasione anche violento. L'aver costruito con testarda perseveranza un circuito "alternativo", allora assente in Francia, è uno dei meriti dei Magma di cui si parla sempre troppo poco, almeno per proporre generi e gruppi non commerciali. Inoltre il loro stile unico ha portato alla nascita di un vero e proprio movimento musicale progressivo denominato "zeuhl", che ha ispirato diversi gruppi come gli Eskaton, Shub Niggurath, Univers Zero, Art Zoyd, Runaway Totem in Italia e molti altri.

Di seguito una selezione di titoli che caratterizzano le vette più significative del percorso artistico di questo immenso gruppo.

Da sinistra a destra: James Mac Gaw, Jérémie Ternoy, Stella Vander, Isabelle Feuillebois, Christian Vander, Philippe Bussonnet, Benoit Alziary, Hervé Aknin.

MEKANÏK DESTRUKTÏW KOMMANDOH, 1973.

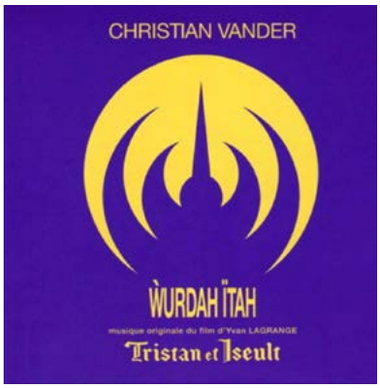
terzo movimento di ***Theusz Hamtaahk***.

Giunge dopo i primi due 33 giri in cui erano presenti le diverse anime artistiche del gruppo, evidenziate dall'alternarsi di più compositori dei brani. In questo terzo album, Vander prende il timone come unico autore, sviluppando questa opera epica da un breve brano, edito come singolo nel 1972 dalla Philips, che poi si rifiuterà di pubblicare questa versione estesa. Il disco ha chiara matrice di riferimento nei *Carmina Burana* di Carl Orff, in Stravinskij nel metodo compositivo (tipo l'uso degli "ostinati"), così come sono evidenti le contaminazioni della musica mitteleuropea. Quello che regna in MEKANÏK sono la disciplina e il rigore. Tutto è funzionale, nessun orpello o tecnicismo inutile, la musica attira l'ascoltatore nelle sue spire grazie al sottile equilibrio tra potenza e armonia, inesorabile e immensa, implacabile nel suo incedere. Questo lavoro è stato penalizzato, decisamente, dalla registrazione che è piena di difetti, anche per le scelte sbagliate in fase di missaggio: la ritmica venne tenuta troppo bassa rispetto alla massa degli altri strumenti e delle voci (purtroppo venne cancellata subito, impedendone un suo nuovo missaggio), penalizzando la resa dell'opera finale. Un vero peccato, visto che si ascoltano per la prima volta Christian Vander e Jannick Top insieme, che costituiscono una delle più micidiali coppie ritmiche del mondo. Segnalazione: sulla prima ristampa in Cd della Seventh (REX VII), anche se non riportato sulle note di copertina, è presente come "ghost track" una versione alternata, per lo più strumentale (!) di quasi 35 minuti, che permette di godere tutta la potenza sprigionata da ogni singolo strumento.

«Musica cupa, claustrofobica, ricca di tensione ritmica e armonica»

WURDAH ÏTAH (TRISTAN ET ISEULT), 1974.

secondo movimento di ***Theusz Hamtaahk.***



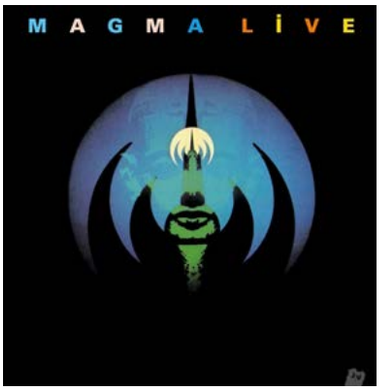
Disco registrato in soli quattro giorni con la formazione ridotta (Christian Vander: pianoforte, Fender Rhodes, batteria, voce – Stella Vander: voce – Klaus Blasquiz: voce e percussioni – Jannick Top: basso) e per questo attribuito al solo Vander, WURDAH ÏTAH (terra morta) è uno dei lavori più "cerebrali" e riusciti dei Magma. I riferimenti pianistici, colti e ispirati a Bela Bartok, la modulazione dinamica perfetta e la strumentazione ridotta all'essenziale, rendono questo lavoro la perfetta sintesi dell'universo sonoro dei Magma, cogliendo tutte le sue complesse atmosfere.

KÖHNTARKÖSZ, 1974.

secondo movimento di ***Köhntarkösz.***

Musica cupa, claustrofobica (d'altronde narra dell'esploratore Köhntarkösz e della sua discesa nella tomba egizia di Ëmëhntëhtt-Ré), ricca di tensione ritmica e armonica, scarna e di una potenza devastante. Il disco è composto da tre brani: l'omonima suite di 30 minuti, divisa sulle due facciate (inutile parlare delle meraviglie della ritmica composta da Vander e Top), con lo strepitoso assolo di chitarra di Brian Godding (Blossom Toes, Kevin Coyne, Mike Westbrook Orchestra, Centipede) sulla seconda, che sposa la tecnica all'alienazione senza pari. Per la prima volta dai tempi dei primi due album, compare una composizione di un membro del gruppo che non sia Vander. *Ork Alarm* al termine della prima facciata è opera di Jannick Top. Pezzo teso, marziale, portato in alto dal serrato fraseggio del basso e del violoncello, suonati da Top, e sostenuto dai cori, squarciato dai suoni lancinanti della chitarra in sottofondo. Ultima annotazione per l'assenza della batteria. Il disco viene chiuso da *Coltrane Sündïa (Coltrane Rest in Peace)*, sentito e lirico omaggio di Vander alla propria guida artistica e spirituale.

MAGMA LIVE, 1975.



Uno dei migliori album dal vivo di sempre. Il palco restituisce l'enorme l'energia che il gruppo riesce a sprigionare attraverso la potenza dei brani e la notevole perizia strumentale, nonostante la formazione sia rivoluzionata. In bassista Jannick Top ha lasciato, sostituito da Bernard Paganotti, bravo e micidiale quanto il suo predecessore al basso. Didier Lockwood morde

Magma in concerto a Veruno, 2Days Prog + 1, 4 settembre 2015.

le note con il suo violino e gli assoli hanno un cipiglio forsennato. Gabriel Federow alla chitarra è esecutore di un oscuro e intenso lavoro di raccordo. Benoit Widemann e Jean-Pol Asseline ai Fender Rhodes supportano la base ritmica, infine Klaus Blasquiz e Stella Vander si occupano delle armonie vocali. Le prime due facciate presentano il brano *Köhntark*: si tratta di *Köhntarkösz* ma tutti i brani già editi sono rinominati per questioni contrattuali, la versione è integrale ma più accelerata rispetto all'originale e possiede un fortissimo impatto sonoro. Il terzo lato ha tre brani, si apre con una versione zeuhl-funk di *Kobah* (*Kobaïa*) tratta dal primo album MAGMA del 1970. Gli altri due sono composizioni inedite: *Lihns*, delicata e quieta, e *Hhaï*, più ricca ritmicamente, che presenta un trascinante e coinvolgente crescendo, destinato a diventare un vero e proprio hit tra i fan del gruppo. Il quarto lato contiene il solo *Mëkanïk Zaïn*, ovvero le due parti conclusive di MEKANÏK DESTRUKTÏW KOMMANDÖH. Si viene travolti dalla ritmica travolgente come farfalle nella tempesta, la massa di suono fa dimenticare gli imponenti fiati e i cori presenti nella versione originale; alla fine ci si ritrova senza respiro, tramortiti ed estasiati da tanta energia (come raffigurato 6 anni dopo nella copertina interna di RETROSPECTIVE VOL. 1 & 2, dove si vede la sala e il palco ormai vuoti ma con le poltroncine disseminate di corpi di spettatori esanimi).

ÜDÜ WÜDÜ, 1976.

Album innovativo in cui compaiono per la prima volta i sintetizzatori, dominato dalle atmosfere dense e devastanti. Dopo il brano omonimo di apertura, classico e che vede l'unica apparizione di Stella Vander in questo lavoro, il successivo WEIDORJE porta la firma di Bernard Paganotti (ormai fuoriuscito e presente solo su questo pezzo, l'anno successivo uscirà l'album del suo gruppo zeuhl portante proprio questo nome: Weidorje) e Klaus Blasquiz. Traccia rappresentata dal lirismo del cantato e dalla forte presenza delle dinamiche del basso. Il successivo *Troller Tanz* (*Ghost Dance*) è firmato da Vander e vede solo la sua presenza e quella di Top. Segue *Soleil D'Ork*, la prima composizione di Jannick Top presente sull'album con linee di basso in primo piano. Chiude la prima facciata *Zombies* (*Ghost Dance*), brano dal ritmo veloce, suonato da Vander, Top e Blasquiz. Il secondo lato è dedicato alla suite *De Futura*, quasi 18 minuti, composta e suonata da Jannick Top con Vander alla batteria e Blasquiz alla voce. Sicuramente uno degli apici assoluti del suono Magma. Il prog non si è mai spinto così lontano e mai più lo farà. È il brano che dovrebbe far parte del bagaglio di conoscenza di ogni bassista e batterista. I suoni sono alieni, potenti e oscuri. La densità della musica è un intreccio infinito nell'abbracciarsi e lasciarsi della sezione ritmica in continui movimenti e progressioni. Sullo sfondo si muovono e inquietano voci profonde e suoni che producono molta tensione, musicale ed emotiva: davvero un viaggio all'ultima frontiera del suono. Il sodalizio Vander/Top è così profondo che, nei concerti di ottobre e novembre del 1976, il nome utilizzato non sarà più Magma ma Vandertop (Vander, Top, Klaus Blasquiz alla voce, Didier Lockwood al violino, Gabriel Federow alla chitarra e Michel Graillier alle tastiere), sodalizio che purtroppo si scioglierà quasi subito.

ATTAHK, 1978.

Il compianto Hans Ruedi Giger (5 febbraio 1940, Coira – 12 maggio 2014, Zurigo) illustra la copertina dell'ottavo album dei Magma, forse il più fruibile, si fa per dire, del gruppo fino a quel momento (il più debole sarà MERCI del 1984). Formazione rinnovata con lo strepitoso Guy Delacroix al basso, che suona letteralmente per due, in quanto molte linee di basso sono doppiate (difatti la tournée dell'anno successivo, che li porta per la prima volta in Italia, vede la presenza in formazione di 2 bassisti). La musica presenta riferimenti più identificabili al soul e al funky, mantenendo sempre la sua impronta zeuhl e risultando, in alcuni punti, molto piacevole anche ai palati meno esigenti. Molti tendono a sottovalutare questo disco, invece la sua importanza e bellezza risiede proprio nel lato più "umano" che la musica mostra in questa occasione. Finalmente, dopo tanta oscurità e inquietanti presagi, tra questi solchi balena luce e ariosità. Le tre perle presenti sono: *The Last Seven Minutes* (*1970-71, Phase II*), *Maahnt* e *Nono* (*1978, Phase II*).

MAGMA DISCOGRAFIA

numeri di catalogo originali

MAGMA (1970)
Philips 6395 001/002 (doppio)

MAGMA 2 (1971)
Philips 6397 031.
Pubblicato in poche copie con copertina grigio argento e scritte nere, in seguito ristampato con il titolo 1001° CENTIGRADES con lo stesso numero di codice

MEKANÏK DESTRUKTÏW KOMMANDÖH (1973)
A&M Records AMLH64397

KÖHNTARKÖSZ (1974)
A&M Records AMLS 68620

MAGMA LIVE (1975)
Utopia CYL2-1245 (doppio)

ÜDÜ WÜDÜ (1976)
Utopia FPL 1-7332

INÉDITS (1977)
Tapioca TP 10001

ATTAHK (1978)
Eurodisc 913 213

RETROSPECTIVE VOL. 3 (1981)
RCA Victor PL 37481

RETROSPECTIVE VOL. 1 & 2 (1981)
RCA Victor PL 37497 (doppio)

MERCI (1984)
Jaro EfA 08-4120

MEKANÏK KOMMANDÖH (1989)
Seventh Records REX VI Z (solo Cd)

LE VOIX – CONCERT – DOUARNENEZ (1992)
AKT I (solo Cd)

SONS – DOCUMENT 1973 – LE MANOR (1992)
AKT II (solo Cd)

BOBINO – CONCERT 1981 (1995)
AKT V (doppio – solo Cd)

THEATRE DU TAUR – CONCERT (1975) TOULOUSE (1996)
AKT IV (doppio – solo Cd)

CONCERT 1971 – BRUXELLES – THÉÂTRE 140 (1996)
AKT VIII (doppio – solo Cd)

CONCERT 1976 – OPÉRA DE REIMS (1996)
AKT IX (triplo – solo Cd)

BBC 1974 – LONDRES (1998)
AKT XIII (solo Cd)

THEUSZ HAMTAAHK TRILOGIE (2001)
Seventh Records SRA 29-30-31 (triplo – solo Cd)

K.A. (KOHNTARKOSZ ANTERIA) (2004)
Seventh Records A XXXIV (prima edizione solo Cd)
ristampato in doppio vinile nel 2014 dalla Jazz Village JV33570049

BOURGES 1979 (2008)
AKT XV (doppio – solo Cd)

ËMËHNTËHTT-RÉ (2009)
Seventh Records A XXXV (prima edizione solo doppio Cd)
ristampato in doppio vinile nel 2014 dalla Jazz Village JV33570017.18

LIVE IN TOKYO (2009)
Seventh Japan SJCd-2005 (doppio – solo Cd)

FÉLICITÉ THÖSZ (2012)
Seventh Records A XXXVII (prima edizione solo Cd)
ristampato in vinile nel 2015 dalla Jazz Village JV33570056

ZÜHN WÖHL ÜNSAÏ – LIVE 1974 (2014)
MiG 01102 2Cd (doppio – solo Cd)

RÏAH SAHÏLTAAHK (2014)
Jazz Village JV33570045

SLAG TANZ (2015)
Jazz Village A39JVPK
(la prima edizione comprende sia il vinile che il Cd)

Di diritto, nella discografia dei Magma vanno inseriti altri 2 titoli:
THE UNNAMABLES (1972)
Theleme 6332 501
(pubblicato a nome Univeria Zekt)

TRISTAN ET ISEULT (WURDAH ÏTAH) (1974)
Egg Barclay 80.528
(pubblicato a nome di Christian Vander ma un disco dei Magma a tutti gli effetti, anche se realizzato a ranghi ridotti)
e secondo movimento della trilogia di Theusz Hamtaahk, composta da: Theusz Hamtaahk – primo movimento, Wurdah Ïtah – secondo movimento, Mekanïk Destruktïw Kommandöh, terzo movimento.

In tema di trilogie, ricordiamo la seconda: la trilogia di Köhntarkösz, composta da: Kohntarkosz Anteria – primo movimento, Köhntarkösz – secondo movimento, Ëmëhntëhtt-Ré – terzo movimento.

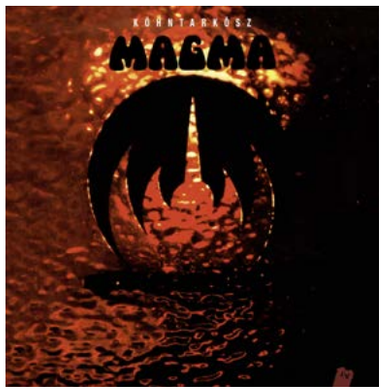
Negli ultimi tre mesi del 1976 i Magma si presentarono anche come VanderTop, questi i titoli pubblicati:
PARIS 1976 (2001)
Utopic Records UR 01001 (solo Cd)
BEST ON TOUR 76 (2001)
Utopic Records UR 01005 (solo Cd)

Nella discografia dei Magma possono essere inseriti anche i titoli degli Offering, emanazione acustica della musica di Christian Vander:
OFFERING PART 1 & PART 2 (1986)
Jaro EfA 4129/30 (doppio)
OFFERING III – IV (1990)
Seventh Records AV-AVI (solo Cd)
A FIÏËH (1993)
Seventh Records A IX (solo Cd)
PARIS – THÉÂTRE DÉJAZET 1987 (1998)
AKT XI (solo Cd)
CONCERT TRITON 2013 (2014)
Seventh Records VDA9 (doppio Cd più Dvd)

I Magma divisero il palco con Gong e Hawkwind nel 1975.

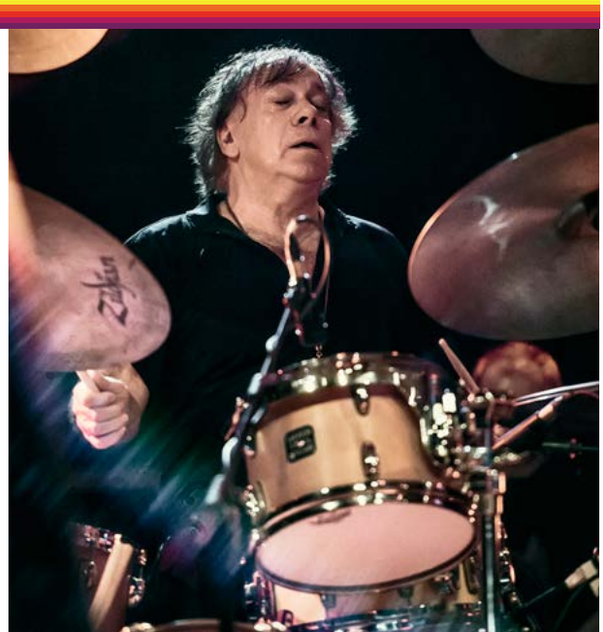
K.A. (KÖHNTARKÖSZ ANTERIA), 2004.

primo movimento di ***Köhntarkösz.***



Il primo disco di studio dopo 24 anni di silenzio riporta subito i Magma nella sospensione senza tempo della loro musica inimitabile. Frammenti di K.A. erano presenti su INEDITS e su BBC 1974 – LONDRES. L'opera si colloca prima di KÖHNTARKÖSZ (la sua prima stesura è del 1974) e forma il primo movimento della trilogia omonima. Ritmica potente e cori riportano fasti che si credevano persi tra le brume del precedente e, per certi versi, deludente MERCI. Il suono, invece, è attuale, supportato, fortunatamente, dalla registrazione equilibrata e naturale, in grado di riprodurre l'amore e l'energia spirituale universale che scorrono nelle sue note. K.A. è una composizione divisa in tre parti, che va ad aggiungere il nuovo capitolo alla leggenda di questa band incredibile. Il momento più creativo è l'inizio, strumentale, della terza parte.

Stella Vander, Veruno. 4 settembre 2015.



ËMËHNTËHTT-RÉ, 2009.

terzo movimento di ***Köhntarkösz.***

Finalmente si va a completare la seconda trilogia dei Magma, dove brani già presenti su precedenti dischi vanno a trovare la giusta collocazione e le proprie versioni definitive. Per cui *Rindö*, incluso su ATTAHK, è l'apertura di *Ëmëhntëhtt-Ré parte 1*. La seconda sezione è la splendida *Hhaï*, già inclusa sul doppio MAGMA LIVE, trova la sua definitiva consacrazione grazie alla sua trascinante bellezza, dopo 15 minuti di splendidi intrecci strumentali e vocali, si fonde in *Zombies* (*Ghost Dance*), ancora da ATTAHK. La musica diviene scura, tesa, ossessiva, con i canti a dominare la ritmica, pulsante e precisa. Dalla terza parte si inizia ad ascoltare la musica inedita, che mantiene la vitalità e il vigore oscuro derivativo dello zeuhl di ÜDÜ WÜDÜ. Dopo 13 minuti la furia ritmica e i massicci cori si stemperano nei quattro minuti di quiete lirica della parte finale della suite. *Funëhrarüm Kahnt*, come lascia presagire il titolo, è un marziale canto funebre, d'altronde simboleggia la chiusura della porta tombale sulle spoglie mortali di Ëmëhntëhtt-Ré, questa tomba un giorno verrà scoperta ed esplorata da Köhntarkösz, che al suo interno avrà la visione della vita del defunto. Un album perfetto per chiudere dopo 35 anni l'imperdibile trilogia.

FÉLICITÉ THÖSZ, 2012.

Lavoro composto da una suite suddivisa in 10 movimenti, durata di quasi 28 minuti, e un secondo brano di 4 minuti. Disco in gran parte dedicato alle armonie vocali, idealmente e per certi versi molto più vicino al suono Offering (il gruppo di Vander più vicino al jazz) che a quello Magma. Solo negli ultimi 10 minuti l'atmosfera si incupisce, dove ritorna lo zeuhl minaccioso a oscurare la strana quiete dei brani precedenti. Questo disco, vedi la traccia conclusiva *Les Hommes Sont Venus*, mostra il lato "diverso" dei Magma, un volto più cortese e delicato. Non a caso FÉLICITÉ THÖSZ venne composto nel 1999, subito dopo il lavoro solista di Vander, *LES CYGNES ET LES CORBEAUX*, di cui riporta atmosfere e orchestrazioni. Anche se non fa vibrare le corde emotive dei più incalliti frequentatori del lato oscuro dello zeuhl, per onestà bisogna ammettere che rappresenta una nuova gemma nella loro carriera artistica.

SLAG TANZ, 2015.

L'unico difetto è la durata! 20 minuti dei Magma che più si amano, quelli scuri, cattivi, asfissianti, accecanti nel loro minaccioso incedere, inesorabili. Il tempo per consumare questa opera è veramente troppo poco. Altra suite, divisa in otto parti, che ha iniziato a essere proposta in concerto già dal 2009. Presenta il rovescio della medaglia rispetto a FÉLICITÉ THÖSZ. Qui dominano i ritmi reiterati, i cori graffiano e chiamano alla perdizione. Dopo 45 anni Christian Vander seguita a proporre la sua visione dell'arte, della musica, dell'universo e della sua energia. In una intervista ha dichiarato che ogni giorno parla con John Coltrane, da cui trae la forza e l'ispirazione. A noi comuni mortali, non rimane che attendere trepidanti una nuova gemma da parte di questa unica e irripetibile band e del suo leader. Lunga vita a Zebëhn Straïn dë Geuštaah.

«L'universo dei Magma è tra le cose più estreme dell'universo prog»

Christian Vander, Veruno. 4 settembre 2015.

RANE SPAZIALI

Dopo aver accompagnato dal vivo Steve Rothery e Steve Hogarth dei Marillion, le RanestRane decollano per un nuovo viaggio verso le profondità dello spazio sulla scia del vecchio amico Stanley Kubrick. Daniele Pomo, batterista e cantante del gruppo, ci spiega come entrare in questo magico universo spazio-temporale…

Testo: **Paolo Carnelli**

Il 2014 e il 2015 sono stati due anni decisamente importanti per le RanestRane. Dopo aver diviso il palco con la Steve Rothery Band per tre concerti in Italia, nell'autunno dello scorso anno il gruppo romano ha avuto la possibilità di accompagnare il chitarrista dei Marillion in tutte le date del suo tour europeo. Per la prima volta, le Rane hanno suonato in Francia, Olanda, Germania e Danimarca, oltre a Inghilterra e Scozia, stabilendo il contatto con un pubblico con il quale hanno sempre sentito di avere una sorta di "affinità elettiva". Del resto, quando nel novembre del 2013 era uscito A SPACE ODYSSEY PART ONE – MONOLITH, terzo album delle RanestRane, sia Steve Rothery che il cantante Steve Hogarth avevano impreziosito il lavoro comparendo come ospiti. Da quel momento è stato un crescendo di emozioni, culminate con la partecipazione nel 2015 al Marillion Weekend olandese, prima band con liriche non in inglese ad aprire un concerto dei Marillion.

Nel frattempo, però, le Rane dovevano pensare anche a portare avanti il loro personalissimo percorso artistico. Nato nel 1998, il quartetto composto da Daniele Pomo (batteria e voce), Massimo Pomo (chitarre), Riccardo Romano (tastiere) e Maurizio Meo (basso e contrabbasso) ha provato fin da subito a far breccia nel panorama musicale italiano proponendo una formula che coniugasse suono e immagine in maniera innovativa. L'idea si è concretizzata nel 'CineConcerto', live/proiezione dove i testi e le musiche si fondono con le immagini e i dialoghi originali di un film proiettato sullo schermo. Non semplici sonorizzazioni, quindi, bensì una vera e propria rielaborazione dell'opera filmica, che possa far pensare allo spettatore che sia il film a essere stato creato per la musica e non viceversa. Con questa filosofia, il gruppo ha realizzato il suo primo album, NOSFERATU IL VAMPIRO, nel 2007, seguito quattro anni più tardi da SHINING. L'approdo all'opera di Stanley Kubrick ha portato in dote alla band un obiettivo ancora più ambizioso: regalare una nuova colonna sonora al monumentale 2001: ODISSEA NELLO SPAZIO. Un vero e proprio balzo

verso l'ignoto, nell'ambito del quale si è cementato il sodalizio con Rothery. Un incontro, quello con il chitarrista e le RanestRane, nato grazie all'interesse del fan club italiano del gruppo, che ha saputo sposare adeguatamente la grande passione per i Marillion delle Rane con la voglia di nuovi progetti da parte di Rothery. "Fin dal primo concerto insieme, l'atmosfera tra noi e Steve è stata fantastica e naturalmente familiare. Sicuramente è merito di Steve che si circonda di persone umanamente speciali. Quando siamo in tour tutto funziona alla grande: ci aiutiamo, ci sosteniamo e ci divertiamo da matti, come se fossimo una sola band". A SPACE ODYSSEY PART TWO – H.A.L. racconta gli eventi cinematografici dall'inizio del viaggio della nave Discovery verso Giove all'impazzimento del computer H.A.L. 9000, che uccide volontariamente il personale in ibernazione sull'astronave. A un primo ascolto le dieci tracce sprigionano un'atmosfera radicalmente differente rispetto al capitolo precedente: in molti momenti i brani suonano più asciutti e schematici che mai, vicini strutturalmente al rigore di certa new wave anni '80. Lo stesso Pomo non rifiuta questa chiave di lettura: "Sicuramente ora c'è una componente tecnologica più accentuata, proprio per esaltare il vero protagonista dell'opera, ovvero la 'macchina' H.A.L. Anche se all'interno della band siamo tutti cresciuti ascoltando il rock degli anni '70, in realtà è stato negli anni '80 che abbiamo iniziato a suonare. Quel periodo musicale, che ultimamente è stato molto rivalutato, ci ha fornito alcuni spunti interessanti. Basti pensare che per certi brani ci siamo ispirati ad alcune idee vocali dei Tears for Fears, una delle band di riferimento, soprattutto per me e per mio fratello Massimo, e addirittura ad alcuni suoni di Tony Banks del periodo GENESIS (1983) e INVISIBLE TOUCH (1986)". In altri momenti, invece, a emergere è una suggestiva fusione tra world music ed elettronica: durante *Spacewalk*, ad esempio, alle percussioni acustiche e ai pattern di synth sono associate melodie vocali di stampo etnico, dei vocalizzi che sembrano usciti dal Peter Gabriel di IV.

Scrivere per una trilogia invece che per un singolo episodio può portare a dover gestire qualche difficoltà, sia nelle tempistiche di scrittura che nella necessità di mantenere una reale coerenza espressiva per tutto l'arco dell'opera. Senza pensare alla pressione che può derivare dal doversi confrontare con un percorso artistico la cui strada è, in un certo senso, già segnata. "Bisogna cercare di mantenere la continuità ma anche diversificare le opere tra loro per non ripetersi. Trovare il giusto equilibrio non è facile, ma al momento siamo abbastanza soddisfatti del risultato ottenuto. Abbiamo già iniziato a lavorare al terzo e ultimo capitolo della nostra Odissea, che sarà intitolato STARCHILD. Non vediamo l'ora di concludere la trilogia per pubblicarla in un cofanetto speciale, Cd e vinile". Con il completamento della serie, le RanestRane avrebbero la possibilità di proporre dal vivo uno spettacolo per musica e immagini di quasi… tre ore!

Ma l'idea del CineConcerto, dopo tutti questi anni, è ancora viva e praticabile? "Ultimamente in Europa, per motivi logistici, abbiamo suonato diverse volte senza l'ausilio delle immagini ma, con nostra grande sorpresa, la risposta del pubblico è stata a tratti addirittura superiore a quella delle nostre performance con proiezione simultanea. Così il concept originario perde un po' di forza, ma noi musicisti acquistiamo impatto scenico, credibilità tecnica ed esecutiva in quanto il pubblico si concentra più sulla nostra performance che sulle immagini. E indubbiamente a noi non può che fare piacere".

RanestRane. Da sinistra Daniele Pomo (batteria, voce), Maurizio Meo (basso, contrabbasso), Riccardo Romano (tastiere), Massimo Pomo (chitarre)

«PER CERTI BRANI CI SIAMO ISPIRATI AD ALCUNE IDEE VOCALI DEI TEARS FOR FEARS E ADDIRITTURA AD ALCUNI SUONI DI TONY BANKS DEL PERIODO GENESIS (1983) E INVISIBLE TOUCH (1986)»
Daniele Pomo

A SPACE ODYSSEY PART TWO – H.A.L. sarà disponibile dal 5 dicembre 2015 su etichetta Ma.Ra.Cash e tramite il sito www.ranestrane.net

LA VALLE DEI CASTELLI

Un fiume, cinque castelli, una suite acustica alimentata da dozzine di chitarre. Il debutto di **Ellesmere** affonda le radici in un viaggio indimenticabile e nella storia di un'intera regione…

Testo: **Roberto Paravani**

La Loira, con i suoi 1000 km, è il fiume più lungo di Francia. Il suo corso taglia quasi il Paese da sud a nord, prima di sfilare sotto Parigi per poi gettarsi nell'Oceano. Ma è soprattutto il suo enorme bacino, che da solo occupa più di un quinto del territorio francese, a rivestire importanza notevole, non solo a livello idro-geologico ma soprattutto storico e culturale. Dire "la valle della Loira", infatti, è come dire "la valle dei castelli": basti pensare che nella vallata principale e in quelle trasversali sono presenti oltre 300 castelli. Le attività di costruzione nella enorme area sono iniziate all'incirca nel X secolo, cioè da quando i sovrani di Francia decisero di utilizzare la valle come scenario per le loro dimore estive. Non è quindi un caso che la valle della Loira sia stata dichiarata patrimonio dell'umanità dall'Unesco, e rappresenti una meta turistica molto gettonata: sono disponibili veri e propri itinerari percorribili in auto, a piedi o anche in bicicletta, che collegano tra loro alcune delle costruzioni più belle seguendo la scia tracciata dal lungo corso del fiume.

Proprio da uno di questi pellegrinaggi è nato LES CHATEAUX DE LA LOIRE, primo album di Ellesmere ma in realtà progetto solista del polistrumentista e compositore Roberto Vitelli, già da diversi anni con il prog trio Taproban. Un lavoro che, rispetto al gruppo madre, va in una direzione completamente diversa: in contrasto col sound energico e barocco dei Taproban, Ellesmere si focalizza sull'approccio acustico e sinfonico al tempo stesso, dando vita a un'affascinante suite di 40 minuti. Per l'ascoltatore, individuare alcuni riferimenti non è un compito arduo: le undici sezioni dell'opera attingono infatti a piene mani al lato pastorale e bucolico dei Genesis di TRESPASS e NURSERY CRIME, con le chitarre a dodici corde assolute protagoniste della scena. Vengono alla mente episodi preziosi come THE GEESE AND THE GHOST di Anthony Phillips o THE VOYAGE OF THE ACOLYTE di Steve Hackett, fino a SMALLCREEP'S DAY di Mike Rutherford, realizzato proprio con la collaborazione di Phillips. Vitelli ricorda: "Tornato a casa dalla valle della Loira, non era necessariamente mia intenzione scrivere qualcosa di legato ai castelli visitati. Ma, come sempre accade nella composizione, il subliminale e il volitivo si confondono, ed essendomi ritrovato tra le mani una chitarra acustica ho iniziato a comporre di getto. A un'idea arpeggiata in finger picking si è legato un tema, poi subito dopo un'altra idea. Così a un certo punto mi sono reso conto, quasi magicamente, che forse potevo provare a cimentarmi in qualcosa di più ampio respiro che una semplice canzone, costituita da una strofa, un bridge e un ritornello. Anche le melodie e le armonie avevano qualcosa di antico ed evanescente, solo a quel punto ho capito: quel materiale sarebbe stato il degno sottofondo per le sensazioni che mi avevano accompagnato durante la visita ai castelli francesi". La realizzazione di LES CHATEAUX DE LA LOIRE ha richiesto quasi due anni di lavoro. In particolare, la stesura del tappeto sonoro, costituito da tre chitarre classiche e ben nove chitarre acustiche a 12 corde, ha reso necessarie una lunga serie di sedute in studio di registrazione affinché tutti gli incastri funzionassero a dovere. Poi è stata la volta del flauto, lo strumento a cui Vitelli ha demandato l'intonazione di quasi tutte le melodie. "La ricerca del flautista ha rappresentato il momento fondamentale nella riuscita del progetto. Fortunatamente, proprio nello stesso periodo delle registrazioni, mi è capitata l'occasione di poter contattare John Hackett, un artista che da tempo ammiravo e seguivo. Il contatto e il nostro successivo incontro è stato veramente cordiale, devo dire altrettanto magico come il viaggio in Francia". Una volta inserito il flauto, a completare il tutto, ecco in alcuni passaggi il violino, la viola, il corno, il pianoforte e le tastiere "vintage" per eccellenza come il Mellotron e il Moog. L'impostazione orchestrale ha poi richiesto un tappeto percussivo piuttosto che un drumming ortodosso, compito a cui ha provveduto egregiamente Daniele Pomo delle RanestRane. Rimaneva però un punto interrogativo sulle parti vocali. "Sul cantato ero molto indeciso. Anche qui sono stato fortunato perché ho avuto il piacere di incontrare e suscitare l'interesse del Maestro Luciano Regoli (Raccomandata con Ricevuta di Ritorno, Samadhi), il quale, oltre che sublime singer, è anche un pittore di prima categoria". L'artwork dell'album, infatti, rappresenta un ulteriore motivo per innamorarsi di questo lavoro: per la copertina, l'interno e il mini poster allegato alla versione in Cd, Regoli ha infatti realizzato tre disegni originali, ispirati alle atmosfere dei brani e ai castelli della Loira. L'illustrazione principale in particolare riprende la sagoma di quello che è probabilmente il castello più affascinante tra i cinque che sono protagonisti della suite, ovvero quello di Chambord: costruzione dai contorni suggestivi, quasi alieni, con il suo agglomerato di torri e piccole guglie che, riflettendosi sul corso del fiume, sembra puntare direttamente all'infinito. Un castello completamente immerso in una foresta grande come Parigi, nel bel mezzo della regione paludosa della Sologne, di cui fu il giovane re Francesco I nel 1519 a ordinare l'edificazione. Ma va detto che ogni castello ha la sua sagoma e la sua storia, fatta di guerre tra nazioni e tra antiche casate nobiliari, intrighi di corte, succedersi di imperatori e moti rivoluzionari. Una storia che si riverbera inevitabilmente nelle musiche dell'album come lo fa nell'acqua del fiume, il cui suono è chiamato a collegare tra loro le varie tracce. A suggellare il tutto, va segnalata un'investitura particolare: inizialmente avevamo citato il nome di Anthony Phillips come uno dei riferimenti principali per questo LES CHATEAUX DE LA LOIRE. E quasi in un cerchio che si chiude, nell'album è proprio Ant a introdurre e concludere il flusso musicale, quando nell'inedita veste di narratore declama *On visiting the Chateaux of the Loire*, antica poesia di Alfred Austin.

LES CHATEAUX DE LA LOIRE è disponibile in Cd e Lp su etichetta AMS/Vinyl Magic. More info: www.ellesmere-project.com

PAOLO CARNELLI

Ellesmere è il progetto solista di Roberto Vitelli, bassista e polistrumentista già con il prog trio Taproban.

«LES CHATEAUX DE LA LOIRE è veramente un album splendido. Sono molto felice di farne parte»

JOHN HACKETT

Il Volo Eterno

Era il 1974, il periodo clou dei concept album, quando i Camel ebbero l'idea di mettere in musica il racconto d'amore dello scrittore Paul Gallico, ambientato durante la Seconda guerra mondiale. Il chitarrista e frontman Andy Latimer ripercorre la storia dell'indimenticabile MUSIC INSPIRED BY THE SNOW GOOSE, tratteggiando un racconto fatto di litigi e suonatori di corno starnazzanti, la cui colonna sonora è un progressive rock dalle atmosfere bucoliche.

Testo: Mike Burns
Foto: Barry Plummer
Illustrazioni: Ian Naylor

I Camel fuori dalla Royal Albert Hall, 1975.

"Avevo letto *Il Signore degli Anelli*, come tutti, e avevo scritto il brano *The White Rider* per il secondo 33 giri dei Camel, MIRAGE, ispirato da Gandalf e da tutte quelle cose fantasy", dice il chitarrista, flautista e cantante Andy Latimer, ridendo sommessamente. "Mentre lo stavamo registrando ci siamo detti: 'Forse sarebbe una buona idea comporre un album interamente basato su un romanzo'. E così ci siamo impegnati a trovare un buon libro da cui partire". Nel 1974 era quasi la prassi per i gruppi prog scrivere un concept album, o almeno una suite che coprisse l'intero lato del relativo disco. Latimer, però, non ricorda obblighi o pressioni da parte della casa discografica; ricorda che i Camel avevano pensato alla collaborazione con un'orchestra, seguendo le orme dei primi Deep Purple, dei Moody Blues e dei Caravan.

Il tastierista Peter Bardens aveva pensato ai romanzi di Hermann Hesse come *Siddharta* o *Il Lupo della Steppa*. Fu il bassista Doug Ferguson a proporre *The Snow Goose* (L'oca delle nevi), un toccante racconto, adattato a romanzo nel 1941, dello scrittore americano Paul Gallico.

"Vedevamo più potenzialità in *The Snow Goose*. La storia era più definita. C'erano solo tre personaggi e sia io che Peter avevamo le idee chiare su ciò che avremmo voluto fare dal punto di vista musicale, quindi in linea di massima era piuttosto facile da realizzare. Era una storia di grande impatto e molto stimolante". Il personaggio principale, Philip Rayadher, è un disabile, figura ai margini della società che vive in un faro nelle paludi dell'Essex. Philip stringe un'improbabile amicizia con una ragazzina, Fritha, incentrata su un'esperienza comune: il salvataggio e la riabilitazione di un'oca delle nevi ferita. L'argomento era perfettamente in sintonia con la sensibilità degli anni '70,

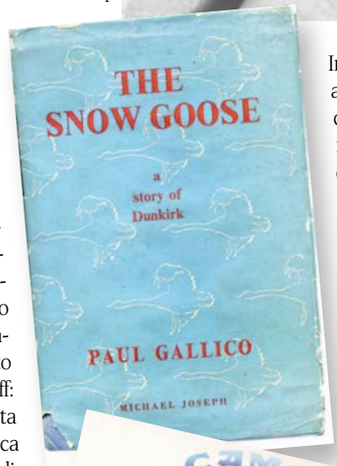
per i suoi temi: la seconda guerra mondiale ancora relativamente recente, e la ricerca di una trascendente spiritualità. Rayadher muore sulla sua barca nel tentativo di aiutare le truppe a tornare indietro durante l'evacuazione di Durknik. Ma quando l'oca torna nella palude e gira intorno a Fritha prima di prendere il volo, lei interpreta l'evento come se l'anima di Philip, finalmente libera, fosse volata via. La BBC aveva girato un cortometraggio su *The Snow Goose* nel 1971 con Richard Harris nel ruolo di Rayadher e Jenny Agutter nel ruolo di Frida, ma Latimer assicura di non aver mai visto la pellicola all'epoca.

Il primo concept album dei Camel avrebbe potuto essere, in teoria, molto diverso. Nel 1974 il manager del gruppo, Geoff Dukes, aveva contattato gli uffici della Camel Tabacchi in Europa, con l'idea di usare la loro grafica e il loro logo, così come apparivano sui pacchetti di sigarette, per la copertina dell'album MIRAGE. La compagnia era entusiasta all'idea di avere della pubblicità gratuita e inviò una piccola delegazione dalla Svizzera per incontrare la band.

I dirigenti della Camel facevano domande come: "Avete un titolo per questa canzone?". Alla risposta negativa dicevano: perché non la chiamate 'venti in ogni pacchetto'? Avrebbero voluto, poi, che delle ragazze, durante i concerti, andassero avanti e indietro per i corridoi vendendo sigarette, ma noi tutti gli rispondevamo: No, no e no! Sarebbe molto imbarazzante per noi! Non vogliamo avere nulla a che fare con tutto questo. Così abbiamo detto a Geoff: senti, devi mettere fine a questa storia. Anche la casa discografica in America si sentiva piuttosto a disagio per questa faccenda, dove le sigarette Camel avevano un target più adulto, così c'impedì di usare quella copertina. Allora dovemmo crearne in fretta una appositamente per l'edizione americana – difatti ne esiste un'altra con una specie di drago".

Ecco uno a cui non piacevano le Camel: lo scrittore Paul Gallico e (sotto) il libro e l'Lp incriminato.

EVERETT COLLECTION/REX



In *The Snow Goose* i personaggi sono descritti attraverso un particolare tema musicale – come avveniva con l'utilizzo del leitmotiv nella musica classica d'epoca romantica – che contribuisce a tenerne viva la presenza all'interno della narrazione musicale.

"Scrivemmo molti pezzi diversi per ogni personaggio, finché non trovammo quello adatto. Senza calcolare che nel bel mezzo della registrazione avevamo un tour di tre mesi in America. Perciò abbiamo avuto molto tempo per pensare al disco e quando siamo tornati abbiamo riscritto parecchie parti perché non eravamo soddisfatti".

La prima sessione di registrazione ebbe luogo negli studi della casa discografica del gruppo, la Decca, nel West Hampstead a Londra. La struttura era in attività dal 1930 e Latimer si diverte a ricordare il suo aspetto vintage, con i tecnici di studio che indossavano camici bianchi, figure dall'aspetto obsoleto che armeggiavano con un impianto di mastering primitivo.

Purtroppo la sessione finì a un certo punto per arenarsi, a causa soprattutto delle difficoltà per registrare le parti di batteria. Latimer è convinto che il batterista Andy Ward fosse messo in difficoltà dal nastro che i tecnici avevano fissato sulle pelli, un metodo pensato per evitare che il suono finale venisse contaminato da effetti di risonanza e vibrazioni indesiderate. "Continuavo a dire ai tecnici: 'Nessuno sentirà alcun rumore quando suoniamo tutti insieme, ed è ovvio che ci siano delle vibrazioni quando si suona una batteria'. Ma avevano i loro standard e così il suono dei tamburi uscì fuori piuttosto spento".

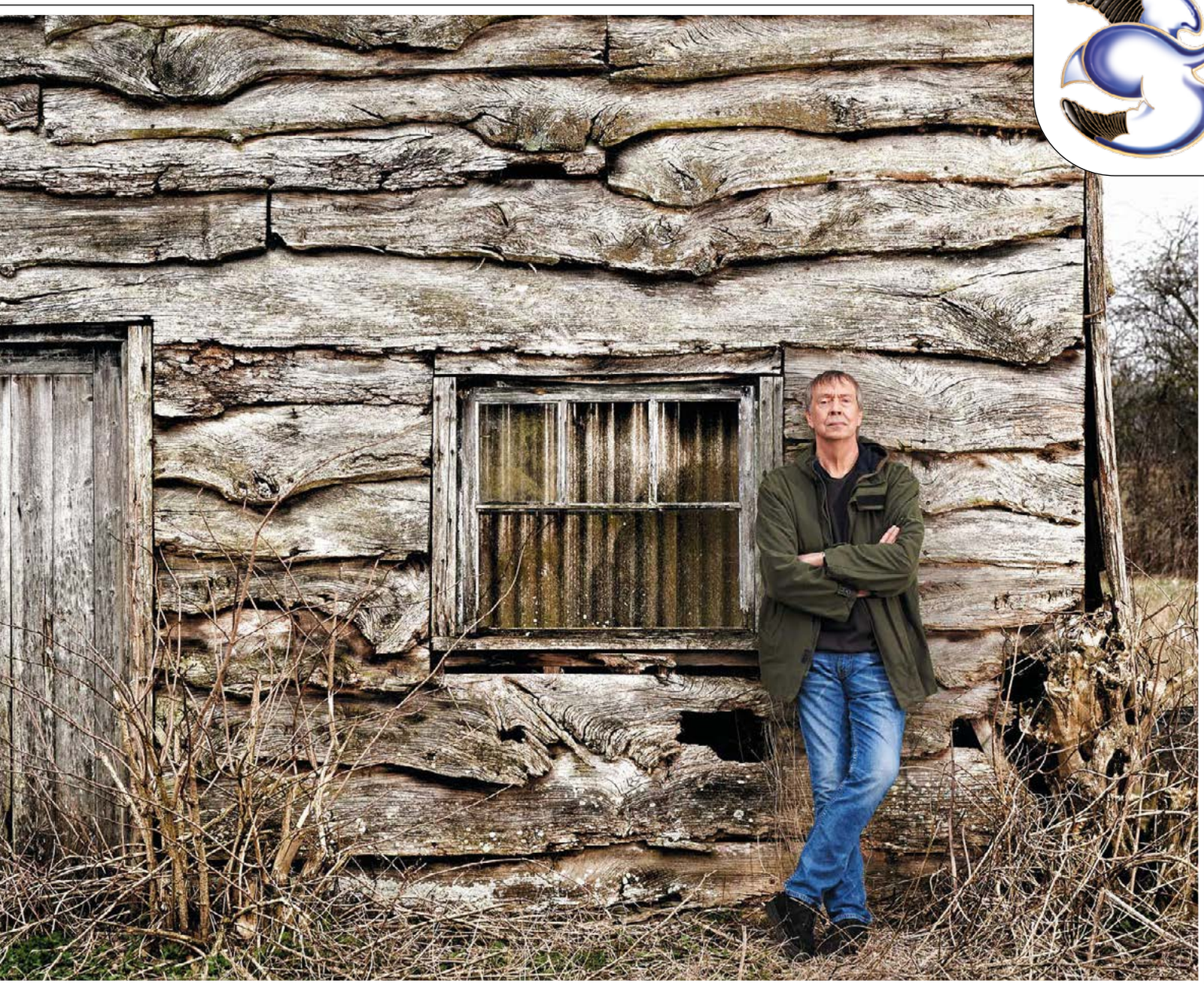
Così i Camel furono costretti a trasferirsi agli Island Studios di Basking Street a Londra, anche se tornarono in seguito alla Decca per le sovraincisioni e il missaggio. Il gruppo infatti aveva registrato i 16 brani dell'album in presa diretta, scegliendo poi le ritmiche migliori e aggiungendo in seguito tastiere, chi-

STUART WOOD

Nell'estate del 1974, tramontata l'idea di realizzare il primo concept album sul tabagismo, Latimer e Bardens affittarono una fattoria in disuso a Devon, nella Cornovaglia, dove in un paio di settimane composero buona parte del materiale per il nuovo disco.

"Non ricordo con esattezza dove fosse la fattoria, ma all'epoca notammo che era piuttosto vicina al fiume Camel; era un posto idillico, eravamo giovani… Peter ed io volevamo solo sederci sulle colline e parlare del libro e di che cosa esattamente ne avremmo tratto per la nostra musica".

> «*The Snow Goose* era una storia dal grande potenziale. Riuscivamo a intravederne tutte le possibilità espressive»



Un viaggiatore immobile: Andy Latimer dei Camel, ritratto in esclusiva per «Prog», Salisbury, marzo, 2015.

tarre e altre successive registrazioni. Era una procedura standard all'epoca per ottenere il massimo da ogni suono ed eliminare gli errori, ma a posteriori, Latimer ha dei dubbi su questo tipo di approccio. "Magari andavi in studio per conto tuo per lavorare a un assolo di chitarra, ma era molto difficile rendere il tutto appassionante, perché intorno a te non c'era nessuno con cui confrontarsi. C'era il rischio che suonasse troppo freddo e distaccato. Ma era il modo in cui si facevano le cose allora; si tendeva a privilegiare la perfezione tecnica e sonora, ma in questo modo si rischiava di perdere di vista il contesto".

Sebbene sia stato piacevole comporre THE SNOW GOOSE insieme a Bardens, Latimer ammette che ci sono stati spesso dei contrasti tra loro. "Fin dall'inizio quello tra me e Peter è stato un rapporto di amore-odio. Abbiamo scritto cose molto buone insieme e la nostra era una collaborazione speciale. Una volta cedevo io, un'altra era lui a cedere: quando uno si rendeva conto che l'altro era irremovibile, lo lasciava fare. Ma ad esempio litigavamo quando c'era da preparare i concerti e a volte le sessioni di registrazione potevano essere problematiche, tese e alquanto stressanti. Ma ci trovavamo bene insieme come band e in generale c'era una grande armonia".

Per la parte orchestrale il produttore David Hitchcock decise di coinvolgere David Bedford, compositore classico che aveva firmato un contratto di esclusiva con la Virgin: il suo disco d'avanguardia STAR'S END (1974) divenne l'opera più eccentrica nel catalogo dell'etichetta. Insieme alla Royal Philarmonic Orchestra, nel disco suonavano anche Mike Oldfield e il batterista degli Henry Cow, Chris Cutler.

Bedford non era la classica figura da music business: era entrato nel mondo del rock suonando le tastiere nella band di Kevin Ayers, The Whole Word, dopo aver contribuito agli arrangiamenti di piano e orchestra nel suo debutto solista del 1969, JOY OF A TOY. Aveva lavorato anche con Roy Harper e scritto le parti di ORCHESTRAL TUBULAR BELLS di Mike Oldfield. I suoi arrangiamenti per THE SNOW GOOSE, tra i quali spicca uno straordinario quartetto di fiati su *Friendship*, sono fantasiosi ed empaticamente in sintonia con l'opera. Ma soprattutto, le parti orchestrali sono sobriamente intrecciate con la musica, esplodendo in modo fortemente drammatico su *La Princesse Perdue*, verso la fine del disco.

"Io e Pete eravamo molto soddisfatti degli arrangiamenti di Bedford e credo che funzionassero alla perfezione. Non avevo familiarità con quel tipo di sonorità e devo ammettere che sentire la mia musica suonata da un'orchestra ha rafforzato notevolmente l'autostima".

Tuttavia, uno dei momenti più toccanti del disco è probabilmente destinato a restare un mistero. Per improvvisare la melodia sui ripetuti arpeggi di chitarra di *Preparation*, fu ingaggiata una cantante, che fece il suo lavoro

in modo stupendo, ma nessuno del gruppo ricorda chi fosse. Ancora oggi Latimer ha il rimpianto di non aver inserito il suo nome nei crediti dell'album.

Venne poi il momento di unire le varie tracce e, poiché le 16 parti erano state registrate separatamente, il gruppo non aveva idea di come sarebbe stato il disco finché non venne missato in studio. Era la prima volta che lo sentivano dall'inizio alla fine e furono molto soddisfatti del risultato.

Latimer suggerì di pubblicare l'album insieme a una copia del romanzo originale: "È piacevole ascoltare l'album e nel mentre leggere i testi anche perché ci si impiega più o meno lo stesso tempo". Ma né Paul Gallico né il suo editore furono d'accordo, e i loro avvocati minacciarono addirittura di bloccare l'uscita del disco. Il gruppo aggirò l'ostacolo presentando l'album come MUSIC INSPIRED BY THE SNOW GOOSE – MUSICA INSPIRATA DA THE SNOW GOOSE (dove le prime tre parole erano scritte sulla copertina in un carattere decisamente più piccolo). Una delle ragioni che Gallico ha addotto per questo suo atteggiamento negativo era il legame del gruppo con le sigarette Camel. "Si professava un non fumatore, cosa che ho sempre trovato piuttosto singolare, visto che in ogni foto è ritratto con la pipa in bocca".

In realtà, il motivo principale, sconosciuto ai Camel, era che i diritti del libro erano già legati a un altro progetto al quale Gallico stava lavorando insieme al cantautore Ed Welch – che aveva avuto un moderato successo nel 1971 con l'album CLOWNS – progetto a cui gli eredi dell'autore fanno tuttora riferimento come lavoro ufficiale di *The Snow Goose*.

Questo album ufficiale, pubblicato nel 1976, comprende alcune parti narrate affidate al commediografo Spike Mulligan e anche gli arrangiamenti della London Symphony Orchestra. "Mi è piaciuto molto. Ovviamente all'epoca pensavo che il nostro disco fosse migliore, ma Spike e Ed Welch hanno fatto un ottimo lavoro, anche se in generale non mi piacciono particolarmente le parti narrate". Anche i Camel avevano considerato l'idea d'inserire delle parti narrate, ma come dice Latimer: "La musica può mantenere viva l'attenzione con continuità, mentre il testo recitato può interrompere il flusso delle note, perciò abbiamo deciso di realizzare un album interamente strumentale".

Stregati dai classici: i Camel si esibiscono con la London Symphony Orchestra alla Royal Albert Hall, 1975.

MUSIC INSPIRED BY THE SNOW GOOSE venne pubblicato nell'aprile del 1975. La reazione della critica musicale fu positiva e arrivò al numero 22 della classifica inglese. Particolarmente entusiastica fu la valutazione dei lettori del «Melody Maker», che elessero il gruppo vincitore nella categoria "Promesse" all'interno della classifica di fine anno; in realtà i Camel erano già presenti da quattro anni nelle classifiche della rivista. La cosa spinse Peter Bardens, già piuttosto navigato, a ringraziare sarcasticamente il giornalista del «Melody Maker» Chris Welch per l'improvviso successo ottenuto dopo dieci anni. Tuttavia, quando la band andò in tour in Europa dopo l'uscita del disco, si rese conto che molti fan apprezzavano i pezzi tratti dai due precedenti lavori dei Camel ma non particolarmente i brani di THE SNOW GOOSE. Questo fece sì che venisse ripensato il modo in cui il disco veniva suonato dal vivo dai quattro musicisti della band, spingendoli a riarrangiare alcune parti. Da allora è diventato una delle parti più gettonate nei concerti dei Camel, spesso diventando un medley con le canzoni eseguite in ordine variabile o ridotto. Raramente il disco è stato suonato nella sua interezza: l'ultima volta in occasione di una serie di concerti sold out che il gruppo ha tenuto alla Barbican Hall di Londra nel 2013. Tuttavia, durante il

«Riascoltando le parti di orchestra registrate quella sera, si sentivano due ottoni chiacchierare mentre il concerto era ancora in corso. Dicevano: 'Dopo ci vediamo al pub?'»

ROBIN JONES/ASSOCIATED NEWSPAPERS/REX

concerto di presentazione alla Royal Albert Hall nel Novembre del 1975, ci furono dei problemi con alcuni musicisti della London Symphony Orchestra. Era piuttosto comune negli anni '60 e '70 che i musicisti delle orchestre vedessero la musica rock come qualcosa di 'hippy' e infantile se paragonata alla 'vera' musica del repertorio classico. È risaputo che quando il compositore e arrangiatore Ron Geesin registrò le parti per orchestra per ATOM HEART MOTHER, album dei Pink Floyd, venne quasi alle mani con uno degli ottoni della Emi Pop Orchestra che si rifiutava di suonarle. I Camel ebbero però la fortuna di trovare nella London Symphony Orchestra musicisti più in sintonia con il loro progetto. Latimer crede che almeno un 70% di loro apprezzasse la musica; il produttore David Hitchcock ha detto in passato che l'abilità di Latimer con la chitarra aveva favorevolmente impressionato l'orchestra. Ma il concerto fu comunque compromesso dal comportamento poco professionale di alcuni musicisti. Latimer racconta l'episodio: "Il volume dei microfoni dell'orchestra era molto alto, perché il nostro ingegnere del suono stava cercando di fare in modo che l'orchestra non venisse sovrastata dalla band: una vera sfida, dato che la strumentazione tecnica all'epoca non era così raffinata. Ma riascoltando in seguito le parti dell'orchestra, registrate durante la serata, si sentivano distintamente due degli ottoni chiacchierare mentre ancora si stava svolgendo il concerto e non toccava a loro suonare. Dicevano cose come 'Andiamo al pub dopo?' o 'Quanto andrà avanti ancora tutta questa storia?'. Sembra che fossero i due corni francesi. Erano anche piuttosto stonati e si sentivano dei suoni striduli. Alla fine abbiamo dovuto sostituirli e chiamare dei turnisti a finire il lavoro". Uno degli aspetti più affascinanti del progressive rock negli anni '70 è la rapidità con cui i gruppi si sono sviluppati e hanno trovato il loro specifico percorso. I Camel tendenzialmente non avevano un particolare piano d'azione o un progetto di base ma Latimer, se non altro, aveva le idee chiare su come voleva che fosse la loro musica. "Venivo da un background molto pop, amavo i Beatles, i Beach Boys, gli Shadows e il blues; Peter aveva suonato con i Them di Van Morrison, Peter Green e Rod Stewart. Quindi le nostre radici erano molto blues ma abbiamo finito col produrre questo rock inglese con tendenze sinfoniche. È stato piuttosto strano il modo in cui ci siamo ritrovati in questa situazione. All'inizio Peter voleva che facessimo un genere analogo a

Perché amo THE SNOW GOOSE… di Khaled Lowe dei Messenger

È uno dei miei concept album preferiti di una delle mie band preferite. Ciò che più mi affascina è che, pur essendo strumentale, riesce comunque a trasmettere una vasta gamma di emozioni. Fondamentalmente è una storia d'amore: un racconto di umanità e di onore sullo sfondo della Seconda guerra mondiale. Nella scena in cui Rhayader muore durante l'evacuazione di Dunkirk, l'oca delle nevi che torna da lui proprio nel bel mezzo della battaglia è il simbolo che la speranza deve essere sempre presente anche nei momenti più oscuri. È un bellissimo racconto sulla necessità di essere ottimisti anche nelle difficoltà, concetto espresso attraverso la relazione speciale che si crea tra un uccello e due esseri umani. È senz'altro un tema molto toccante e coinvolgente su cui basare un disco.
Musicalmente, è un vero tour de force! Dalle registrazioni del canto degli uccelli e al battito d'ali (creato dal bassista Doug Ferguson che sventolava il cappotto nello studio!) presenti in *The Great Marsh*, alle marce d'ispirazione classica di *Rhadayer Alone*, alle rilassanti atmosfere acustiche di *Sanctuary*, fino al caos proto-metal di *Durnkirk*, questo disco ha in sé tutto quanto: vorticosi scenari sonori, una fitta strumentazione, arrangiamenti potenti e drammatici e, ovviamente, la chitarra struggente di Andrew Latimer.
La combinazione di tutti questi aspetti lo rende uno dei migliori momenti nella storia del progressive rock, secondo il mio umile parere. Un disco che esplora l'intera gamma delle emozioni umane in tutta la loro complessa intensità. Il loro concerto alla Barbican Hall del 2013 è stata una delle performance più epiche a cui abbia mai assistito.

quello di Santana… in un certo senso anch'io dato che è uno stile musicale ottimo per noi chitarristi. Ma ero assolutamente deciso a introdurre alcuni elementi inglesi, o comunque europei, nella musica perché è quello che siamo, inglesi ed europei. La mia argomentazione era: 'Perché vogliamo essere come Santana? Santana c'è già!'. E se avessimo seguito quella strada, sicuramente non avremmo mai registrato THE SNOW GOOSE, dice ridendo Latimer. "Dissi: 'Smettiamola di cantare con l'accento americano, cerchiamo piuttosto di attingere alla nostra infanzia'. Suonavo nel coro della chiesa da piccolo e amavo la musica classica, perciò ero attratto dall'idea di fare qualcosa di più classico che non fosse troppo blues, jazz o rock. Era uno sforzo costante per trovare qualcosa che potesse essere definito 'inglese'. Ero giovane, ambizioso ed è stata quella la direzione che abbiamo seguito". Il chitarrista cita tra le sue maggiori influenze il compositore finlandese Sibelius, ma anche Rachmaninoff e Chopin. Sottolinea che il lungo brano *Lady Fantasy*, contenuto nell'album MIRAGE, è stata ispirato da Chopin, anche se gli sta stretta l'etichetta di prog sinfonico, spesso attribuito a tutto THE SNOW GOOSE. Se i Camel sono stati sempre così dichiaratamente e assolutamente inglesi, come vede Latimer il fatto che il gruppo è considerato tra i membri onorari della cosiddetta scena di Canterbury? E se persino i gruppi che suonavano nei dintorni della città negli anni '70 generalmente negano che tale scena esistesse, ha un qualche senso per lui parlarne? "In realtà ce l'ha, perché quando Peter ha lasciato i Camel nel 1978, sono entrati nel gruppo (come tastieristi) Dave Sinclair e Jan Schelhaas, entrambi ex membri dei Caravan. Perciò a un certo punto iniziarono a chiamarci Caramel e facevano questo tipo di stupidi giochi di parole. In realtà sia io che Andy Ward abbiamo amato il primo disco dei Caravan, per noi è stato un'altra influenza importante. Penso che l'idea di accostarci a Canterbury sia nata in America perché, evidentemente, nessuno si è reso conto che noi vivevamo a Guildford, ovvero ad almeno cento miglia da Canterbury. Abbiamo anche avuto lo stesso produttore dei Caravan, David Hitchcock, che ha prodotto anche i Genesis. Gli abbiamo chiesto di collaborare con noi perché ci piacevano molto entrambi i gruppi. Quindi c'era un legame con la scena di Canterbury anche se nessuno di noi era di Canterbury". Sebbene Latimer non pensi che esista un'evidente connessione musicale tra i due gruppi, ammette che i Camel e i Caravan a volte hanno condiviso un analogo stile musicale: "Melodico, spensierato, dinamico: non c'erano molte band che suonavano in quel modo perciò le idee finivano per rimbalzare da un gruppo all'altro. Immagino che lo stesso discorso valesse anche per loro: probabilmente ascoltavano i nostri dischi". I Camel, come molte band della scena di Canterbury quali i Caravan, gli Hatfield and The North o i Soft Machine, si sono concentrati maggiormente sull'aspetto strumentale della loro musica. Ripercorrendo la storia della band, ci si rende conto come il gruppo avesse al suo interno due componenti perfettamente in grado di cantare, ovvero Latimer e Bardens. Ma ai tempi dei grandi frontman come Mick Jagger e Robert Plant, nessuno dei due era molto propenso a credere nelle proprie possibilità vocali. Alla fine è stato proprio grazie a questo atteggiamento di sfiducia che i Camel hanno casualmente intrapreso il percorso che li ha portati a creare il loro disco più celebre, un album che suona ancora attuale anche dopo 40 anni. "Non eravamo una grande band dal punto di vista vocale, perciò tendevamo a nascondere la voce o a coprirla con molti effetti. Utilizzavamo le voci soprattutto come uno strumento. Ci reputavamo un gruppo principalmente strumentale, con qualche parte vocale, quindi per noi era una conseguenza logica realizzare un album interamente strumentale come THE SNOW GOOSE. Non sapevamo se avrebbe venduto o meno, d'altronde i Camel non sono mai stati facili da vendere. Ricordo che quando siamo andati a New York, nella sede della casa discografica americana, e gli abbiamo detto che si trattava di un'unica traccia interamente strumentale, i discografici, restando di sasso, hanno risposto: "Mio Dio. Come faremo a vendere un album così strano!" In America in effetti non fu apprezzato, al contrario di quanto accadde in Europa e in Inghilterra. Fu infatti il primo successo per i Camel, seguito da MOONMADNESS, simile nelle atmosfere (raggiunse il numero 15 in Inghilterra) e nel 1978 da RAIN DANCES, un album dai toni più jazz che entrò nella top 20 e fu l'ultimo con Bardens.

"Negli anni '70 avevo già un'idea di quale strada avremmo seguito, musicalmente parlando, dopo THE SNOW GOOSE. Cercavo sempre di spingere la band nella direzione in cui credevo avremmo dovuto dirigerci. Provavo sempre a stimolare gli altri a fare cose inaspettate. In definitiva THE SNOW GOOSE ha dato la vera notorietà ai Camel".

> «Il rapporto tra me e Peter Bardens è stato sempre di amore e odio. La situazione tra di noi era tesa e a volte diventava stressante»

I Camel nel 1975 (da destra a sinistra): Andy Latimer, Doug Ferguson, Peter Bardens, Andy Ward.

MICHAEL PUTLAND/GETTY IMAGES

Perché amo THE SNOW GOOSE… di Mikael Akerfeldt degli Opeth

È un 33 giri fondamentale per me, a ogni livello. THE SNOW GOOSE è stato un compagno fedele per me da quando è entrato nella mia vita, l'ho ascoltato così tanto da non avere più bisogno di farlo suonare per sentirlo… lo sento nella testa.

Per chi conosce gli Opeth, la mia passione per i Camel non è certo un segreto. Ho fatto più pubblicità io a loro che qualsiasi altro gruppo della scena metal, e mi piace pensare di avergli procurato numerosi fan. Io comunque sono quasi ossessionato dai Camel. Sono la mia band, prima di tutto. Sono stati in qualche modo i miei mentori e ho cercato di imitare lo stile chitarristico di Latimer dalla prima volta che l'ho sentito. E a un certo punto del mio cammino, quando ho trovato il mio suono, è stato anche grazie a loro. Questo disco è letteralmente intriso di bellezza e racchiude alcuni dei più evocativi, meravigliosi passaggi musicali mai incisi. Come accade per molti dei miei dischi preferiti, su THE SNOW GOOSE non ci sono brani-chiave. È un'opera unica e come tale andrebbe ascoltata. Essendo io un chitarrista, la mia attenzione si focalizza inevitabilmente su Latimer, ma non voglio togliere nulla agli altri ragazzi – Andy Ward, Doug Ferguson e il grande Peter Bardens. Sono un'unità ben coesa e tutti loro hanno il merito di aver scritto alcune delle pagine più belle della musica degli anni '70.

Ne ho parlato con Andy qualche volta, ma non credo possa capire davvero quale importanza abbiano avuto i Camel e la loro musica nella mia vita e in quella di molti altri. Sono un fan ossessivo e non ho remore ad ammetterlo. Non c'è storia, ci sono loro nell'Olimpo accanto ai Beatles.

Mai Arrendersi

L'instancabile **Andy Latimer** ha combattuto una dura battaglia contro una malattia mortale e adesso deve fare i conti con l'artrite. Ma non si arrende. Ha infatti nel cassetto ben cinque album inediti… ma quando si deciderà a farceli ascoltare?

Testo: Mike Barnes
Foto: Stewart Wood

«Ti danno il sistema immunitario di qualcun altro e così erediti anche il suo patrimonio genetico»

"Non do mai nulla per scontato. Mi ritrovo sempre a pensare: questo sarà il mio ultimo tour? Sarò ancora in grado di muovere le mani l'anno prossimo? Soffro di artrite alle mani ed è una sfida quotidiana. Ma sono ancora qui, faccio dei controlli periodici – bisogna guardare i lati positivi", dice ridendo Andy Latimer. L'imperturbabilità deriva dalla diagnosi che gli è stata fatta nel 1992: Polycytemia Vera, una malattia che colpisce il midollo osseo. Nel 2007 gli viene comunicato che la sindrome si era evoluta in Mielofibrosi, una rara forma di cancro al midollo osseo. A Latimer erano stati dati inizialmente venti mesi di vita, fortunatamente si è scoperto che si trattava di una previsione affrettata. Dopo essere stato quasi ucciso dalla chemio si è sottoposto a un trapianto di midollo, così il suo corpo ha ricominciato a produrre il giusto tipo e la quantità adeguata di cellule nel sangue. "Praticamente ti danno il sistema immunitario di qualcun altro. Spesso quello che succede è che erediti i suoi geni piuttosto che quelli della tua famiglia; infatti nella mia famiglia non ci sono casi di artrite". Latimer era determinato a continuare la sua carriera di musicista e così ha passato lunghe ore a esercitarsi, nonostante il dolore. "Stavo cercando di sviluppare un nuovo tipo di vibrato perché le mani mi facevano troppo male e in certi momenti sono arrivato a pensare: 'Non sarò mai più in grado di fare una cosa del genere'. A volte devi fare una pausa, portare il cane a fare una passeggiata, pensare un po', e poi tornare e provarci ancora".

Il ritorno dei Camel con una nuova formazione è avvenuto circa dieci anni dopo il loro tour d'addio del 2003, per Latimer una vera e propria impresa. La prima data è stata quella alla Harrogate Royal Hall il 9 ottobre del 2013. In quest'epoca impietosa il concerto, ovviamente, è stato filmato e caricato su internet e un video su YouTube mostra il chitarrista visibilmente commosso dall'accoglienza del gruppo. Latimer non l'ha visto ma ricorda chiaramente quell'occasione. "Era un momento piuttosto stressante per me, che mi rendeva molto ansioso e insicuro. Cercavo di capire se mi sarei ricordato tutto e se ce l'avrei fatta. Il pubblico è stato incredibile, molto incoraggiante. Ho percepito tutto l'affetto e il supporto emotivo; dopo il terzo o quarto concerto mi sono sentito finalmente a mio agio. Una gran parte del pubblico è composta da persone della nostra stessa età, che ancora comprano i nostri Cd. La gente al di sotto dei 50 non compra musica. Ci supportano molto e capiscono che senza di loro noi non potremmo esistere. Molti credono che tutti i musicisti siano ricchi sfondati e che le case discografiche facciano di tutto per spillare soldi ai fan". Latimer è lusingato di aver ricevuto il premio alla carriera nei Prog Awards del 2014 e al momento di questa intervista stava preparando il tour estivo dei Camel, che si è concluso con la partecipazione come headliners al festival 'Ramblin Man Fair' a Maidstone, nel Kent, lo scorso luglio. Ma ha intenzione di pubblicare altro materiale a nome Camel?

"Assolutamente. Compongo ogni giorno e aiuto gli altri membri della band con i loro progetti". Il tastierista Ton Scherpeenzeel, il bassista Colin Bass e il batterista Dennis Clement stanno infatti lavorando ai rispettivi album solisti. "Ma sono talmente esigente da essere un ostacolo per me stesso, perché perdo facilmente la pazienza. Ho moltissimo materiale e una parte, probabilmente, è anche buona, ma mi stanco ad ascoltarlo già dopo qualche mese. La musica a cui sto lavorando al momento è piuttosto eterogenea. Perciò potrei mettere insieme diversi album. Nei negozi dovrebbero essere ovunque, ci vorrebbe una copia per ogni reparto dedicato ai diversi generi. Ho scritto cinque dischi che non vedranno mai la luce perché poi sono andato avanti. Se c'è qualcosa che ancora mi piace quando la riascolto dopo sei mesi… allora posso pubblicarla, perché credo ci sia la possibilità che possa interessare anche a qualcun altro".

In più di quarant'anni d'ininterrotta attività musicale, c'è un marchio di fabbrica che caratterizza la sua musica? "L'unica cosa che posso dire è che ci deve essere della melodia. La melodia è sempre stata predominante nel suono dei Camel, quindi è questo il vero filo conduttore".

Nel 2013, in occasione della riproposizione dal vivo di THE SNOW GOOSE, l'intero album è stato registrato nuovamente in studio. Si tratta di nuove versioni incise fedelmente con nuovi accattivanti arrangiamenti e varie migliorie, secondo quanto afferma Camel Productions, la casa discografica della band. L'album inizialmente si poteva acquistare solo durante le varie tappe del tour, che si è concluso con la data sold-out alla Barbican Hall di Londra, nell'ottobre del 2013. In seguito è stato pubblicato e reso accessibile a tutti. Nonostante i brani siano suonati splendidamente, e il tutto goda di un suono più arioso rispetto all'originale, non si può propriamente definire un lavoro imprescindibile. Con l'occasione, l'artwork è stato rivisitato in maniera piuttosto evidente, eliminando tra l'altro le parole "musica ispirata da…" che comparivano nel titolo originale. Latimer scherza sul fatto che alla sua età è molto più facile guardare al passato piuttosto che al futuro, ma dopo questo periodo di consolidamento della band, sta iniziando a guardare anche avanti. "La gente potrebbe dire a proposito delle cose che sto componendo: non è progressive, ma nella vita devi sempre provare a fare ciò che hai in mente, devi provare a evolverti. Sono sicuro che molti vorrebbero ascoltare 'The Son Of The Snow Goose' o 'The Daughter Of The Snow Goose' fino allo sfinimento. Alcuni non accettano il cambiamento ma il cambiamento è inevitabile".

Viaggio tra le stelle: Latimer alla Barbican Hall di Londra, 2013 e (sotto) mentre riceve il suo Prog Award, 2014.

«Sono sicuro che molti vorrebbero ascoltare ‘The Son Of The Snow Goose’ fino allo sfinimento. Ma bisogna evolversi»

Il Suono dell'Underground

È uno stile musicale contraddistinto da bizzarri e complessi cambi di tempo, giochi di parole e assoli sbalorditivi in perfetto stile inglese. Ma la scena di **Canterbury** dei Caravan, dei Soft Machine e degli Hatfield and the North definisce solo un comune luogo di provenienza? O Canterbury è un vero e proprio stato d'animo?

Testo: Sid Smith

Strana cosa la geografia. È facile credere che sia tutto meticolosamente mappato oggi, ma provate a cercare Canterbury e potreste essere molto sorpresi da ciò che troverete. Digitando il nome sul navigatore satellitare, questo vi condurrà da un punto da A a un punto B senza troppe difficoltà, ma provate a chiedere ad un appassionato di musica dove inizia e dove finisce Canterbury: c'è una buona possibilità che finiate per sentirvi confusi o persi. O entrambe le cose.

Il confine della scena di Canterbury può rivelarsi permeabile in modo quasi frustrante e la sua definizione è soggetta alla vaghezza dei gusti e delle opinioni personali. Se volete una dimostrazione di quanto possa essere estesa quella mappa musicale, esaminate questa lista: Soft Machine, Caravan, Kevin Ayers, Bruford, Egg, Hatfield And The North, National Health, Rapid Eye Movement (fondamentalmente *qualsiasi* formazione che includa il tastierista Dave Stewart), Henry Cow, Khan, Soft Heap, Gong, Slapp Happy, In Cahoots, Mike Oldfield, Camel, Gilgamesh, Matching Mole, Quiet Sun e molti altri, tutti iscritti nella lista dei potenziali appartenenti alla scena di Canterbury.

Per non parlare poi di tutte le altre band non britanniche che, a discrezione dei critici, sono alternativamente incluse in questa definizione: Supersister, D.F.A., Moving Gelatine Plates, Picchio Dal Pozzo, Alco Frisbass, Forgas Band Phenomena. Ci sono poi altri gruppi la cui produzione sembrerebbe contenere tracce del Dna di Canterbury: Ultramarine, Sanguine Hum, MIRthkon, Schnauser, Henry Fool e… Ecco, ora avete capito qual è il problema.

Aymeric Leroy, il fondatore del sito enciclopedico Calyx e il newsgroup in esso contenuto, What's Rattlin', entrambi dedicati all'argomento, sono concordi nell'ipotizzare che il termine Canterbury sia stato creato dal giornalista del «Melody Maker» Steve Lake nel 1973. Leroy, che sta per pubblicare entro l'anno *Legends in their own Lunchtime*, il primo di due volumi che raccontano la storia della scena di Canterbury, dà questa definizione di ciò che caratterizza un gruppo che ne fa parte: "Secondo me è la presenza contemporanea di stili estremamente diversi: un momento bizzarro, il seguente cerebrale e poi addirittura pop. Da un lato ci sono idee molto complesse ed eccentriche, dall'altro musica accessibile che spesso è melodica e lirica".

Ma secondo Leroy quali degli artisti iscritti in questa sottocategoria del progressive, non gli appartengono realmente? "Gli Henry Cow si sono spinti solo occasionalmente nei territori di Canterbury, essendo palesemente influenzati dai Soft Machine e, infatti, sul disco d'esordio LEGEND (del 1973) il sound è esattamente quello. Fred Firth (il chitarrista degli Henry Cow) al tempo è stato influenzato da Phil Miller (degli Hatfield and The North) ma entrambi hanno comunque sviluppato un loro stile personale. Poi ci sono i Camel. Mi piacciono, ma se si esclude la presenza di Richard Sinclair nel gruppo per un breve periodo, non hanno nulla di 'canterburiano'. Sono piuttosto una band che fa prog rock sinfonico".

Dave Stewart, le cui tastiere e composizioni hanno impreziosito i dischi di molti degli artisti menzionati in questo articolo, non ha dubbi su ciò che è e ciò che non è lo stile di Canterbury. "C'era una semplice realtà all'epoca, ossia che nei tardi anni '60 due band eccezionali emersero da Canterbury: i Soft Machine e i Caravan".

Il chitarrista dei Caravan Pye Hastings si trasferì da Tomintoul a Canterbury all'età di nove anni. Adolescente si unì ai The Wilde Flowers, band r&b che iniziò l'attività nel 1964, grazie a un'idea dei fratelli Hugh e Brian Hopper, e della cui formazione in diversi momenti fecero parte anche Robert Wyatt, Kevin Ayers, Richard Coughlan e Richard e Dave Sinclair.

COURTESY OF CAMEL/JACKIE MAGAZINE

I Camel nella loro formazione originale in posa per la pagina centrale della rivista «Jackie».

ALEX HARE/GETTY

> Ho conosciuto la città grazie all'università, che si trovava su una collina; guardando giù dalle finestre di alcuni college, si vedeva la cattedrale nella valle. Bellissimo

Barbara Gaskin

Ricorda Hastings: "Canterbury negli anni '60 era una cittadina di campagna dalla *forma mentis* decisamente conservatrice, tipica di una città-cattedrale. Eravamo per lo più tollerati dalle generazioni precedenti ma certi vecchi bacchettoni erano contro ogni cambiamento dello *status quo* e si prendevano una gran pena per farcelo sapere. A Hugh Hopper fu proibito di entrare in un pub solo per come era vestito. La notizia fu riportata dal giornale locale e perciò tutti noi iniziammo a pensare a lui come a una sorta di eroe". Con il loro viaggio dal pop psichedelico a uno sperimentalismo di impronta più jazz, perfettamente rappresentato dal disco THIRD del 1970, i Soft Machine possono essere definiti come "la mente" della scena di Canterbury. Se questo è vero, possiamo senz'altro affermare che i Caravan ne sono invece "il cuore".

"Mi piace questa cosa", dice Hastings. "Ancora oggi sto tentando di scrivere qualcosa di fondamentalmente inafferrabile, la più semplice delle melodie che possa connettere il maggior numero di persone. Una cosa simile può venire solo dal cuore e se riuscissi in questo scopo, avrei raggiunto il mio personale obiettivo. Direi inoltre che *Nine Feet Underground* da IN THE LAND OF GREY AND PINK del 1971, scritta da Dave Sinclair, è il brano che con ogni probabilità verrebbe scelto dai fan come l'unico che contiene tutti gli ingredienti rappresentativi del suono di Canterbury. Sei sezioni

I Soft Machine in concerto allo Speakeasy a Londra. Da sinistra a destra: Mike Ratledge, Kevin Ayers, Daevid Allen, Robert Wyatt.

ALAN MESSER/REX

Gli Hatfield and The North a Massluis, in Olanda, poco prima del loro concerto al Toverball Club, 1974.

HENK WELTEVREDEN

L'importanza dei petali: i Wilde Flowers (con Robert Wyatt seduto), 1966.

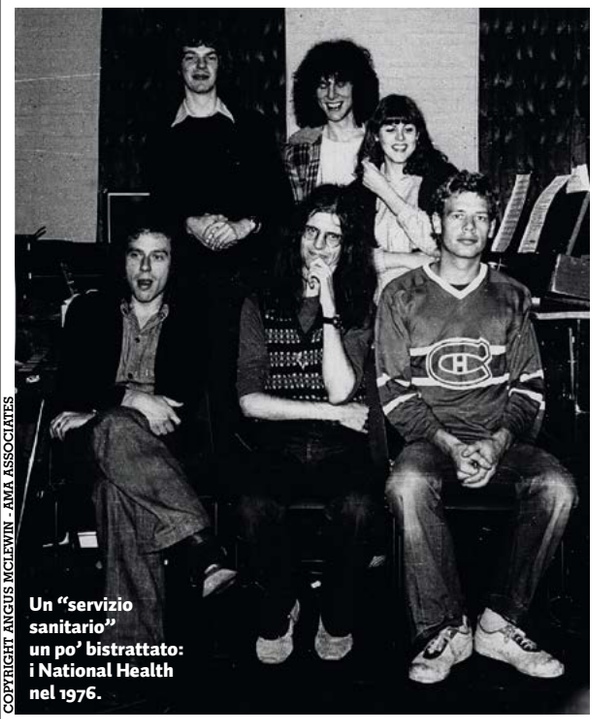
MARK KING COLLECTION

Scavando nel torbido: i Matching Mole nel 1972.

FIN COSTELLO/REDFERNS

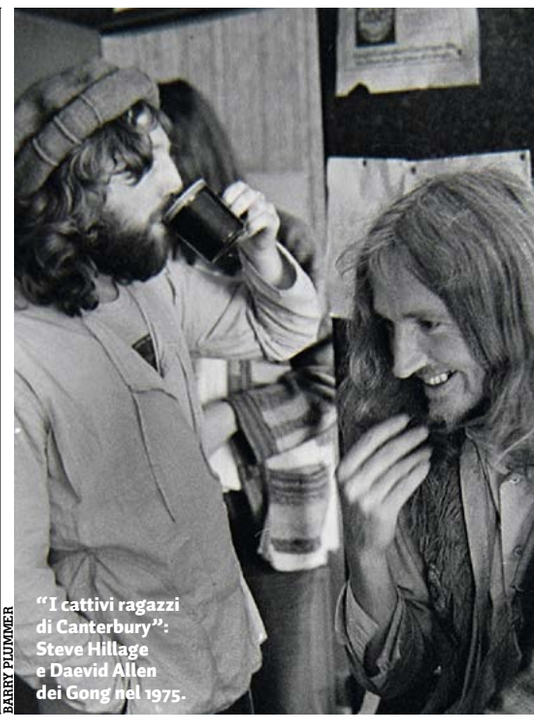
diverse che si uniscono, creando un pezzo che dimostra concretamente quale grande compositore ed eccezionale organista Hammond fosse Dave Sinclair".

La title track dell'album invece, contiene un primo esempio dell'essenza "dolceamara" del genere. Oltre ai testi giocosi, contiene un assolo di piano lievemente discendente, come le campane di una cattedrale udite in lontananza. L'assolo di organo che segue è un'eco luminosa che trabocca di travolgente ottimismo. Quell'aria di gioiosa aspettativa è ciò che la futura cantante Barbara Gaskin incontra, insieme agli stessi Caravan, quando arriva all'università di Canterbury nel 1969. Dice oggi la Gaskin: "Vivevamo, insieme ad altri studenti, in una casa condivisa a St. Radingus Street che era un vero e proprio laboratorio di attività creative. Ho conosciuto la città grazie all'università, che si trovava su una collina; una struttura moderna, ma guardando giù dalle finestre di alcuni college, si vedeva la cattedrale nella valle. Bellissimo. I Caravan suonavano dal vivo e noi andammo a conoscerli. Erano il Gruppo per eccellenza allora. Erano stati ospiti a *Top of the Pops* alla BBC, il che per noi significava avercela fatta! Quando arrivai, incontrai per primo Steve Hillage. Aveva suonato con gli Uriel e mi presentò subito Dave Stewart che viveva a Londra ma veniva spesso a trovarlo". La Gaskin non perse tempo nell'inserirsi nella scena musicale all'interno del college e si unì alla band psicho-folk Spirogyra. Alla fine del primo anno decise di prendersi un periodo sabbatico per dedicarsi a tempo pieno alla band. Oltre ad apparire nei primi tre dischi degli Spirogyra, tra cui ST. RADINGUS, album



Un "servizio sanitario" un po' bistrattato: i National Health nel 1976.

COPYRIGHT ANGUS MCLEWIN - AMA ASSOCIATES



"I cattivi ragazzi di Canterbury": Steve Hillage e Daevid Allen dei Gong nel 1975.

BARRY PLUMMER

> "I Gong erano e sono un fenomeno internazionale senza paragoni, ma è un dato di fatto che sono storicamente molto legati a Canterbury"
>
> **Steve Hillage**

d'esordio del 1971, e BELLS, BOOTS AND SHAMBLES del 1973, la Gaskin ha cantato anche sulla prima uscita discografica degli Hatfield and The North e ha partecipato a vari concerti nel loro coro di voci femminili, le Northettes. Nonostante l'ovvia connessione geografica, la Gaskin esclude che gli Spirogyra appartengano alla Scena di Canterbury: "i Caravan e gli Spirogyra erano molto differenti musicalmente. A quel tempo non esisteva qualcosa come la scena di Canterbury – c'erano solo dei gruppi che suonavano a Canterbury".

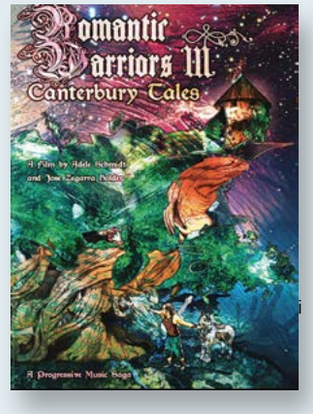
Steve Hillage, il cui curriculum canterburiano include ARZACHEL degli Uriel, SPACE SHANTY dei Khan e il suo disco d'esordio, FISH RISING, ha vissuto a Canterbury dal 1969 al 1971: "C'erano scena e stile definiti già allora, io daterei il concetto di scena di Canterbury a prima del 1973. C'era una rete di musicisti che si conoscevano e suonavano nei reciproci gruppi – questo è un fatto storico. I Gong erano e sono un fenomeno internazionale senza paragoni, ma è un dato di fatto che sono stati storicamente molto legati a Canterbury, soprattutto tramite Daevid Allen, uno dei membri fondatori dei Soft Machine. Kevin Ayers ha suonato con i Gong per un periodo e aveva legami stretti con la band. Pip Pyle è stato uno dei leggendari batteristi dei Gong. Io stesso avevo rapporti con Pip e Kevin prima di entrare nei Gong. Robert Wyatt ha suonato sull'album di Daevid BANANA MOON e in vari pezzi dei Gong c'è una certa bizzarria, un'eccentricità, che si può senz'altro ricondurre allo stile canterburiano. I Gong, infatti, si possono definire i cattivi ragazzi della scena di Canterbury. Sicuramente le etichette possono rappresentare un problema, come musicisti abbiamo tutti la nostra personale creatività e preferiremmo essere apprezzati per ciò che facciamo singolarmente piuttosto che come parte di una scena. Ma la cosiddetta scena di Canterbury aveva uno stile musicale unico, eccezionale, e sono molto contento di essere associato a essa".

Se c'è una band che incarna perfettamente la definizione di Aymeric Leroy, "un momento bizzarro, l'altro cerebrale, il seguente pop", questi sono gli Egg, attivi dal 1968 al 1972. Mont Campbell, cantante, bassista e principale compositore degli Egg, in seguito membro dei National Health, osserva: "Con costante spirito d'avventura, gli Egg passavano agevolmente da un estremo all'altro: da lunghe composizioni disordinatamente complesse come quelle presenti su THE POLITE FORCE del 1971, a motivi pop spiritosi e provocatori, come nel loro singolo del 1969 *Seven Is A Jolly Good Time*. Non avrei potuto essere commerciale per salvarmi la vita, e tuttora non posso esserlo. Come io sia ancora vivo è un mistero per me! Come compositore ero attratto dalla complessità e immaginavo con ardore che anche gli altri lo fossero. *Seven Is A Jolly Good Time* è il prendersi gioco di se stessi e un tentativo di essere scherzoso, ma non è abbastanza commerciale per essere un singolo. La B-side, *You Are All Princes*, è una delle mie migliori canzoni e l'improvvisazione al clavicembalo è una delle più straordinarie invenzioni di Dave Stewart. Il suo genio improvvisativo è la vera perla della band ed è ciò che ha resistito al trascorrere del tempo. Negli ultimi 40 anni ho provato un po' di imbarazzo per i miei trascorsi progressive rock. Ora inizio a rendermi conto che non è giusto. Il genere non era popolare ma non importa. Molta di quella musica era ottima. Come definire la buona musica? Credo l'unica risposta sia la prova del tempo. Le persone la stanno ancora scoprendo e valorizzando dopo 40 anni? Se è così, allora ne è valsa assolutamente la pena".

Il chitarrista Phil Miller ha suonato con i Delivery, i Soft Machine, i Matching Mole, i National Health e gli In Cahoots. Ma è il suo periodo con gli Hatfield and the North a essere ricordato con più enfasi. I loro unici album in studio, l'omonimo del 1974 e THE ROTTER'S CLUB del 1975, sono abitualmente considerati tra i momenti più alti del Canterbury Sound, ma c'è al contempo la sensazione che il potenziale creativo del gruppo non si sia mai pienamente realizzato.

Riflette Miller: "credo che abbiamo venduto qualcosa come 100.000 copie di entrambi gli album, che è una gran bella cifra. La band era ben studiata e avrebbe potuto essere molto popolare, ma non è durata abbastanza da arrivare a quel risultato. I gruppi hanno una durata limitata, i musicisti riescono a trascorrere un certo numero di ore insieme, prima di iniziare a stancarsi l'uno dell'altro. Sai cos'è la musica? La musica tira fuori il meglio e il peggio dalle persone. Avevamo appena iniziato ad avere buoni guadagni e l'agenda dei concerti sembrava ottima per tutto l'anno seguente, e se fosse arrivato Richard Branson o qualcun altro dalla Virgin a chiederci di restare insieme, questo sì che avrebbe potuto fare la differenza. Ma non è stato possibile. I ricordi che mi restano di quel periodo comunque, sono in gran parte positivi".

Canterbury nel mondo
Come la musica di una città-cattedrale del Kent diventa globale.



I registi Adele Schmidt e José Zegarra Holder per anni hanno documentato la storia del progressive rock attraverso una serie di documentari, intitolata *Romantic Warriors – A Progressive Music Saga*. Le prime due serie riguardavano la scena prog dell'East Coast americana e il movimento Rock In Opposition. La terza, attualmente in lavorazione, si focalizza sulla scena musicale di Canterbury – passata e presente – e descrive le sue diramazioni in ambito internazionale.

"Creare un documentario che rifletta la complessa storia della scena di Canterbury è stato un meraviglioso viaggio in un universo musicale sconfinato", spiegano i due registi. Schmidt e Holder credono che le caratteristiche della musica di Canterbury, differenziandola dalla restante scena progressive degli anni '70, siano le canzoni giocose cantate in modo bizzarro e l'amalgama di jazz con ritmi e melodie di stampo psichedelico. Tra i gruppi che hanno tenuto viva la fiamma ardente degli anni '70 gli autori del documentario citano gli olandesi The Netherland Supersister, francesi Moving Gelatine Plates e gli americani The Muffins e Happy The Man.

Ci sono poi i Planeta Imaginario in Spagna, i Forgas Band Phenomena in Francia e i The Wrong Object in Belgio, tutte band attuali che sono associate alla scena di Canterbury. Alcuni di loro dichiarano infatti di essere stati influenzati dal suono dei Soft Machine, dall'organo con il wah wah e dalle tastiere ipnotiche, altri invece dai suoni pastorali dei Caravan. In alcuni è evidente l'influenza del jazz americano che caratterizza anche l'ultimo periodo dei Soft Machine, con Elton Dean al sax soprano. Altri ancora incorporano nelle loro composizioni suoni di matrice canterburiana ma li mescolano con molte altre influenze che vanno dalla musica locale a Frank Zappa.

Le modalità di affermazione di tutti i sottogeneri del progressive trattati finora sono le stesse che caratterizzano qualsiasi altro genere musicale. Ma se ne analizziamo più da vicino la storia, dall'ascesa al declino, ci rendiamo conto che si tratta di un fenomeno elitario, che può essere paragonato ad un piccolo club di amici e collaboratori, più chiuso e più esclusivo di qualunque altro.

KIM FYSON

Bizzarri e cerebrali, gli Egg.

Una vita meno ordinaria

Sia con i pionieri del jazz rock, i Soft Machine, sia nei suoi sognanti lavori solisti, Robert Wyatt ha sempre seguito il suo istinto. Ritiratosi di recente, ricorda la sua "vita improvvisata", in musica.

Testo: Rob Hughes

SHAMIL TANNA / CONTOUR / GETTY IMAGES

"La musica che sentivo nella mia testa non esisteva nel mondo reale", afferma Robert Wyatt cercando di spiegare l'eccezionale singolarità del materiale da lui pubblicato.

"Alcuni elementi delle mie idee erano già là fuori – l'attrazione per le melodie canticchiabili ad esempio – perciò non stavo cercando né di differenziarmi, né di suonare familiare. Non mi interessa seguire una tradizione ma neanche essere alternativo. Seguo solo il mio istinto dovunque esso mi porti".

Il suo istinto di rado lo ha tradito. Nel corso di una carriera a cui ha posto inaspettatamente fine nel 2014, quando ha annunciato il suo ritiro dalla scena musicale, Wyatt ha prodotto alcune tra le cose più brillanti e originali nella musica del secolo scorso. La sua è una vita improvvisata, come dice lui stesso. Animata dal jazz, dal socialismo e da una visione esistenzialista del mondo attorno a sé. È un approccio che trova dapprima espressione nei Soft Machine, i pionieri del prog-jazz, a metà degli anni '60. Anche se Wyatt rifiuta con forza l'idea che fossero parte di una più ampia scena di Canterbury: "C'erano dei musicisti con i quali ho suonato che provenivano da quella zona, ma non ricordo una vera e propria scena", ipotizza Wyatt, che ha compiuto 70 anni a gennaio. Ritiene invece che Canterbury sia piuttosto l'emblema di una variante inglese del free jazz o della psichedelia. Facendo riferimento al loro passato nella contro-

cultura di Londra, tra il Roundhouse e l'Ufo Club, il batterista dei Pink Floyd Nick Mason ha descritto i Soft Machine e i Pink Floyd come le due band gemelle dell'underground londinese. "Ho sempre trovato l'underground un luogo a me più congeniale", dice Wyatt ricordando l'Ufo Club. "C'erano persone ovunque sul pavimento, film proiettati su varie superfici e un frastuono che proveniva dal palco. C'era la sensazione che il tempo si fosse fermato, tutto era come in un sogno". I ricordi di Wyatt come cantante-batterista dei Soft Machine, ai quali ha regalato splendidi momenti creativi come in *Moon In June*, sono dolci e amari al tempo stesso. Per sua stessa ammissione, era diventato un peso già nel 1971, ai tempi di FOURTH. Un bevitore incallito e una presenza selvaggia sul palco (si agitava per attrarre l'attenzione del pubblico, a torso nudo, dietro la batteria), era in totale disaccordo con le restrittive disposizioni degli altri Soft, il bassista Hugh Hopper e il tastierista Mike Ratledge. Nell'autunno del 1971 Wyatt lasciò il gruppo per formare i Matching Mole. Ma, come ha rivelato in seguito Hopper, Wyatt in realtà era stato "cacciato dal gruppo che considerava di sua proprietà". L'episodio costituisce uno dei momenti più commoventi del libro di Marcus O'Dair: *Different Every Time. La biografia autorizzata di Robert Wyatt*. Nel libro, Wyatt ammette di fare ancora degli incubi in cui viene cacciato dai Soft Machine. "È strano anche per me", dice cercando di dare un senso al trauma ancora presente. "È qualcosa che ha a che fare con l'umiliazione del rifiuto, soprattutto quando il rifiuto arriva dalle persone con cui per prime hai creato un sodalizio, suppongo". Dopo i Soft Machine, due eventi lo hanno cambiato per sempre. Nel 1972 incontra l'artista Freda Benge, che sarebbe diventata sua moglie, nonché musa ispiratrice e autrice dei suoi testi. L'evento coincide con l'inizio della sua devozione al comunismo, con la politica che diventa "la proteina che mancava alla sua musica". Poi, nel 1973, ubriaco, cade da una finestra. L'incidente lo lascia paralizzato dalla vita in giù. Il risultato è stato liberatorio, ha affermato Wyatt, perché gli ha permesso di restringere il campo delle scelte legate alla carriera e ha fatto sì che si concentrasse sul canto. Parla dell'incidente come di uno spartiacque tra la prima giovinezza e il resto della sua vita: "La gioventù è il momento in cui la potenza fisica è al massimo. Ritrovarsi improvvisamente costretto su una sedia a rotelle ti obbliga a vivere la vita in modo più astratto. Diventi più riflessivo".

Oltre alla sua espressionistica commistione di jazz, folk, classica e world music, ciò che rende unico Wyatt è la sua meravigliosa voce. Acuta e tremula, nel cantato esprime una tormentata fragilità e un candore disarmante che l'amico Brian Eno ha paragonato "al pianto di una creatura innocente abbandonata in un mondo complicato".

Ci sono pochissimi precedenti comparabili alla voce di Wyatt. "Cerco di fare tutto ciò che è possibile fare con la mia voce", dichiara apertamente. Ma una fonte di grande ispirazione è stato il tenore inglese Peter Parks, che ha collaborato anche con Benjamin Britten. "Non impazzivo per l'opera ma Peter aveva un vibrato più gentile, che si adattava perfettamente alle rivisitazioni, per lo più di canzoni folk, di Britten. I loro sono stati i primi dischi che mi hanno colpito, da bambino".

La mole dei lavori solisti di Wyatt è impressionante. Il suo *modus operandi* in musica ("Mi piace rovistare tra le cose fatte in passato e dargli una nuova chiave di lettura") lo ha portato a rivisitare pezzi di numerosi artisti tra cui John Cage, The Monkees, a collaborare con Henry Cow, Eno, Phil Manzanera, Syd Barrett, Björk e Ryuichi Sakamoto. Tanto per citarne solo alcuni.

"Credo che sia una sorta di dittatura alternata", dice a proposito delle sue miriadi di collaborazioni. "Quando si tratta dei miei dischi, spero che i musicisti che invito si fidino del mio modo di mettere insieme il tutto. Viceversa, quando vengo ingaggiato da altri, cerco di fare ciò che vorrebbero io facessi".

Prendete un qualunque album, da ROCK BOTTOM del 1974 a COMICOPERA del 2007, dal debutto discografico dei Soft Machine del 1968 alla triplice collaborazione del 2010 con Gilad Atzmon e Rose Stephen, FOR THE GHOSTS WITHIN: ognuno di essi è intriso della genialità di Wyatt. Per questo suo "saltare" da un genere all'altro, si è ritagliato un angolo tutto suo nel panorama musicale. "La mia identità non si sente minacciata dalla varietà culturale. A me sembra che le differenze evidenzino l'originalità di ognuno. Ma in fondo ciò che abbiamo in comune con gli altri scalda ancora di più il cuore. Il mio, almeno".

> « Ritrovarsi costretto su una sedia a rotelle ti obbliga a vivere la vita in modo più astratto »

PHOTOSHOT

Oltre il limite: La cantante degli Spirogyra e futura Northette Barbara Gaskin, 1972.

È in qualche modo seccante per Phil Miller sapere che gli In Cahoots, il suo gruppo attuale, sono inseriti nella stessa categoria a cui appartengono i suoi progetti musicali di 40 anni fa?

"Ovviamente è una costruzione astratta che alle persone piace utilizzare per racchiuderci tutti in un unico gruppo: un po' artificiosa come definizione ma la uso anch'io, proprio perché aiuta alcune persone a individuare grossomodo il tipo di musica di cui stiamo parlando".

Mentre tutto ciò di cui abbiamo parlato è ormai storia, che cosa si può dire dei gruppi attivi in città oggi? Si sentono in qualche modo legati al passato musicale di Canterbury? I Syd Arthur, il cui album del 2014 SOUND MIRROR combina abilmente psichedelia e sensibilità progressive, non solo sono coscienti della loro appartenenza a una stirpe musicale, ma hanno anche avuto l'approvazione di alcuni musicisti della vecchia generazione di Canterbury.

Spiega il bassista Joel Magill dei Syd Arthur: il nostro violinista Raven Bush conosceva Hugh Hopper e abbiamo passato un po' di tempo con suo fratello Brian, anche lui membro dei The Wilde Fowers. Quei vecchi ragazzi sono entusiasti di ciò che stiamo facendo. Brian ha detto che siamo musicalmente differenti ma dal punto di vista delle idee e delle vibrazioni trasmesse, stiamo facendo con la nostra musica quello che

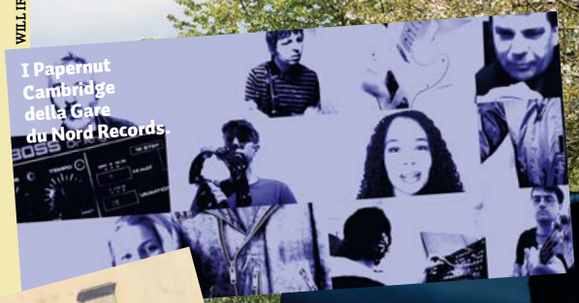
> « Secondo me Canterbury è la presenza contemporanea di stili estremamente diversi: un momento bizzarro, il seguente cerebrale e poi addirittura pop »

Aymeric Leroy del sito web Calyx

La Seconda Generazione

Il suono di Canterbury continua a vivere grazie ai Syd Arthur, all'etichetta Gare Du Nord Records e a una folta schiera di seguaci

WILL IRELAND


I Papernut Cambridge della Gare du Nord Records.

La band preferita dei Syd Arthur: i Broken Hands.

Non calpestare l'erba: i Syd Arthur.

"Il menestrello favorito": Luke Smith.

L'espressione "il suono di Canterbury" sembra fare riferimento a una città che esisteva 45 anni fa. Ma quella città ha continuato a prosperare musicalmente oppure ora è diventato tutto più sfumato? Joel Magill, bassista dell'attuale band di punta, i Syd Arthur, dice che quando hanno iniziato, a metà dei 2000, non erano affatto a conoscenza della storia culturale della loro città. "Eravamo piuttosto originali, ascoltavamo rock e altra musica decisamente più strana ma non avevamo ancora incrociato il Suono di Canterbury".

Non essendoci in città un punto di riferimento per la musica dal vivo, sono state le feste e i rave nei boschi ad alimentare il fuoco creativo della band. "Ne eravamo attratti perché c'erano dj e gruppi che suonavano. Era un grande fenomeno in ambito locale e ci ha fornito l'ispirazione per iniziare a fare musica e dare vita ai nostri eventi. Era una scena musicale molto condivisa e al tempo stesso molto, molto underground".

Poi un giorno un amico invita i ragazzi ad ascoltare la collezione di dischi del padre e gli fa sentire i Gong. Un mondo psichedelico si apre così davanti ai loro occhi. "Ci ha sbalordito. Ormai ne eravamo stati catturati. Da quel momento abbiamo iniziato ad ascoltare solo Hatfield and the North, Caravan e tutti gli altri. Eravamo ossessionati ed è stato divertente scoprire che noi stessi, inconsapevolmente, stavamo andando in quella direzione, con le jam e le improvvisazioni. Era stupefacente pensare che 40 anni prima quelle persone avessero fatto la stessa cosa".

I Syd Arthur presto avrebbero organizzato il loro personale spettacolo in un festival locale, il Lounge On The Farm, inserendo in scaletta band sconosciute come i Wolf People insieme ai Polar Bear, ad Arthur Brown e ai loro eroi Gong. "È stato eccezionale quando hanno suonato i Gong", spiega Robert Rotifer, chitarrista e proprietario dell'etichetta Gare Du Nord Records. Nato in Australia, Rotifer si è trasferito a Canterbury dieci anni fa proprio a causa della storia musicale della città. Concorda con Magill nell'affermare che, se si esclude l'Orange Street Music Club, locale dove si suona abitualmente jazz sperimentale, la scena attuale è di basso profilo. "C'è una sorta di consapevolezza, ma addormentata. È strano che in città si faccia così poca musica dal vivo, dal momento che ci sono tanti studenti". Della sua etichetta fanno parte i Picturebox, stravagante ensemble pop-prog di Whitstable e la sua stessa band, i Papernut Cambridge, capitanata da Ian Button, il mentore di ingegneria del suono di Joel Magill al college. A causa delle leggi istituite all'epoca dei pellegrinaggi, il maggiore contributo alla scena musicale di Canterbury sembra però venire dagli artisti di strada: Rotifer così definisce Luke Smith: un menestrello alla Robert Wyatt. Ma esiste anche un patrimonio costituito dalle band che si sono evolute a partire dalla scena cittadina. Intanto, per chi conosce il passato di Canterbury, restano in città diverse testimonianze, come i graffiti in stile Bansky che ritraggono Robert Wyatt sulla sua sedia a rotelle, proprio dietro al club che frequentava di solito, il Beehive (diventato ora un ristorante cinese). "Anche nelle scuole si fa molta musica" prosegue Rotifer; i suoi figli infatti suonano nella band della Simon Langton Grammar School For Boys, la stessa che frequentarono vari membri dei Soft Machine. "I The Wilde Flowers erano una band nata tra i banchi di scuola. I ragazzi ascoltavano i dischi jazz e suonavano pezzi soul al Beehive. Canterbury è ancora una città dall'ambiente intellettuale e di ampie vedute, in cui si ascolta il jazz".

> « Quando eravamo in tour negli Stati Uniti, dovunque andassimo ci chiedevano 'Siete di Canterbury?'. Tutti conoscevano la città dei Syd Arthur »
>
> **Joel Magill dei Syd Arthur**

Oggi i seguaci del Canterbury Sound si servono dello studio dei Syd Arthur per registrare i loro dischi. Tra le band da loro supportate ci sono altri gruppi nativi di Canterbury come gli Zoo For You e i Broken Hands, ma anche qualcuno venuto da fuori come i Rae di Bristol o i Jouis di Brighton.

La città è ancora un enigma, ammette Joel Magill: "Arrivando a Canterbury non è facile entrare subito in contatto con la sua scena musicale, ma c'è una rete grazie alla quale gli artisti si supportano reciprocamente, gli eventi sono diffusi tramite il passaparola, e Canterbury è conosciuta fino a Dover e a Deal. La cosa interessante è che se fermi qualcuno mentre cammini per la strada e gli chiedi del Canterbury Sound, ti risponderà: 'Di cosa stai parlando?'. Ma quando eravamo in tour negli Stati Uniti (con Sean Lennon e poi con gli Yes), dovunque andassimo ci chiedevano 'Siete di Canterbury?'. E conoscevano già tutta la storia. Persone della nostra età. È stato davvero strano, avevano un grande rispetto".

> A Hugh Hopper fu proibito di entrare in un pub solo per come era vestito. La notizia fu riportata dal giornale locale e perciò per tutti noi diventò una sorta di eroe

Pye Hastings dei Caravan

facevano loro all'epoca, ossia tentare di introdurre nuovi suoni e nuove influenze".

Influenze che hanno l'abitudine di presentarsi anche nei posti più improbabili. Di recente gli spettatori e i giudici del talent show *The Voice* sono rimasti stupefatti dalla travolgente cover di *The Power*, dance hit degli Snap del 1990, riproposta dall'energetico duo Billy Bottle & Martine. Tuttavia per le migliaia di persone che subito dopo hanno iniziato a seguirli su Twitter sarà stato senz'altro più difficile avvicinarsi a UNRECORDED BEAM, il disco del 2013 della loro band, Billy Bottle And The Multiple: una straordinaria serie di brani in cui rock, folk e jazz sono abilmente scomposti e ricomposti, come un raggio di luce fatto passare attraverso il prisma dell'eclettismo canterburiano. Bottle è cresciuto ascoltando Kevin Ayers e ha scritto un tesi di laurea all'Università del Surrey, nel 2012, intitolata *Parte della Danza: L'Impulso creativo dietro la cosiddetta scena di Canterbury*.

"Il mio relatore era un grande fan dei Caravan. Ho fatto un recital in occasione della laurea ed è lì che sono iniziati i Multiple". Bottle ha anche partecipato a un tour e registrato un disco con l'ex tastierista dei Caravan, Dave Sinclair. "Ho conosciuto Dave grazie a un amico comune mentre scrivevo la tesi e ho collaborato con lui a STREAM (2011), in Giappone: ho cantato su un paio di brani, ho suonato il basso e la chitarra, ho dato una mano con gli arrangiamenti e con la produzione".

Dave Sinclair, che vive in Giappone dal 2005, dice che lo spirito di Canterbury si può trovare nei posti più improbabili. "Ad esempio, una nota band giapponese, i Clammbon, ha da poco pubblicato sul suo ultimo disco una versione dub-reggae di *O Caroline* dei Matching Mole; il che ha fatto sì che io e Jimmy Hastings [sassofonista-flautista, fratello di Pye e membro aggiunto dei Caravan] suonassimo con loro al Billboard Live Club di Tokio a maggio".

Nel suo disco del 2013, THE LITTLE THINGS, Sinclair rende omaggio alla sua città natale nella canzone *Canterbury*. Con Billy Bottle alla voce, è una splendida e imponente composizione intrisa di nostalgia per il tempo passato e gli amici perduti. Sinclair ha trovato l'ispirazione per comporla sedendo sulla sommità della collina di St. Thomas, da dove volgeva lo sguardo al di sopra delle nebbie che nascondevano la cattedrale nella valle sottostante.

"Ho trascorso diversi minuti chiedendomi come sarebbe potuta essere la città centinaia di anni fa, ai tempi di Marlowe e di Chaucer per intenderci, e come avrebbe potuto essere la vita dei suoi abitanti. Poi ho messo tutto nella canzone. Essendo la mia città natale, ora che vivo tanto lontano, un brano del genere risulta ancora più denso di significato".

La distanza stilistica tra i gruppi riuniti attorno al marchio Canterbury è palesemente un vantaggio per alcuni e una maledizione per altri. Per Dave Stewart e Barbara Gaskin, che hanno pubblicato una serie di dischi da loro definiti come "pop intelligente" e hanno ottenuto il primo posto nella classifiche nel 1981 con il singolo *It's My Party*, questo costante collegamento non è affatto utile.

"Ho lasciato i National Health nel 1979 e per me quella era la fine della questione", dice Stewart. "Fine della storia. Davanti a me si sono aperti nuovi mondi e io mi sono evoluto da ciò che ero allora a ciò che sono adesso. Questo è il motivo per cui non potremmo suonare in un festival progressive, perché gli organizzatori annuncerebbero che in scaletta c'è Dave Stewart, ex Egg. E a quel punto tutti direbbero: 'Ma cavolo, questi non sono gli Egg! Rivoglio i miei soldi'. Questo è il motivo per cui è inutile per me continuare a essere associato a quest'etichetta. Non voglio far finta che il mio bagaglio musicale non esista, ma arriva un momento in cui diventa controproducente".

C'è una scena nel film *Help!* nel quale i Beatles si fermano in una strada, scendono dalle loro Rolls Royce, e si avviano insieme verso la porta principale di ciò che da fuori sembrerebbe un complesso di quattro case a schiera, in realtà si rivela un'unica casa dagli spazi aperti, incredibilmente bella. Il continuo utilizzo della definizione alimenta in parte quel senso di connessione, reale o immaginaria, che vede i discepoli di Canterbury riuniti idealmente mentre sorseggiano insieme un tè o suonano riff in 15/8. Ride Stewart: "è vero, come se vivessimo tutti al numero 14 di Canterbury Street".

Canterbury per principianti

Cinque album della scena di Canterbury che tutti dovrebbero ascoltare

SOFT MACHINE
THIRD
(CBS, 1970)

Con le sue quattro epiche suite in stile jazz rock, ognuna lunga quanto un intero lato dell'Lp e caratterizzata dal suono frenetico dell'organo di Mike Ratledge, dal sax catartico di Elton Dean e dal selvaggio ruggito del basso distorto di Hugh Hopper, questo doppio album contiene anche *Moon In June*, contorto e autobiografico brano composto dal batterista Robert Wyatt, un emozionante *trait-d'union* con un passato psichedelico che si svela completamente dopo questo classico del 1970...

CARAVAN
IN THE LAND OF GREY AND PINK
(Deram, 1971)

Pubblicato nel 1971, il terzo album dei Caravan, racchiuso nel suo artwork barocco, è pieno di bizzarrie pop/prog che parlano di ora del tè, di incontri con ragazze in PVC e di ricordi di estati lontane; il disco è intriso di un fulgido ottimismo e impreziosito dalle intense linee vocali di Richard Sinclair e dagli accattivanti, distorti soli di organo del cugino Dave.

GONG
ANGEL'S EGG
(Virgin, 1973)

Il secondo episodio della trilogia Radio Gnome dei Gong, vede il collettivo internazionale capeggiato da Daevid Allen consolidare il proprio cammino. Lo humour farsesco, le allegorie e i giochi di parole, marchi di fabbrica della band, sono integralmente presenti, ma con una marcia in più: l'impeto batteristico di Perre Moerlen, i mirabili, celestiali inserti di chitarra di Steve Hillage e la consapevolezza di non avere limiti.

HATFIELD AND THE NORTH
THE ROTTERS' CLUB
(Virgin, 1975)

Ispirata combinazione di pezzi strumentali straordinariamente complessi – come la disinvolta *Underdub*, dallo stile jazz, o l'assurda, comica e orecchiabile *Fitter Stroke As A Bath* – il disco è una colonna sonora per la mente e il cuore. La chitarra al fulmicotone di Phil Miller e le esaltanti trame di tastiera di Dave Stewart sono le principali attrattive che hanno assicurato al disco fama imperitura negli ultimi 40 anni.

NATIONAL HEALTH
NATIONAL HEALTH
(Affinity, 1977)

Le composizioni complesse e intricate dei National Health, capeggiati da Dave Stewart, sono una sorta di musica da camera suonata da un ensemble rock. Grazie alla presenza nel gruppo del tastierista dei Gilgamesh Alan Gowen, del chitarrista degli Hatfield Phil Miller, del batterista Pip Pyle e dell'ex Northette Amanda Parsons alla voce, questo disco del 1975 è un acquisto essenziale per ogni fan di Canterbury.

CON LE MANI E CON I PIEDI

La simbiosi tra **Hugh Banton**, organista dei **Van der Graaf Generator**, e il suo strumento è sempre stata totale. Non solo ne ha sfruttato le potenzialità in tutti i modi possibili, ampliandone al massimo le capacità timbriche, ma ha iniziato quasi subito ad assemblare, pezzo per pezzo, il suo organo personale. Oggi la sua vita si divide tra l'attività con il gruppo, tornato in pista nel 2005, e la sua fabbrica di organi elettronici…

Testo: **Paolo Carnelli**

FRANCESCO DESAMELE

Van der Graaf Generator, Auditorium Parco della Musica Roma, 12 aprile 2011.

Dopo aver visto Vincent Crane in concerto alla fine degli anni 60 mi sono detto 'questa è la carriera che fa per me'

Una rara immagine di Hugh Banton al basso elettrico durante "Arrow", London, Marquee Club 1976. In alto: la copertina di PSI-FI dei Seventh Wave (1975).

TIZIANO FAGIOLI

Se vi capitasse di incontrarlo, non chiamatelo semplicemente "tastierista". Da perfetto gentleman qual è, non vi direbbe niente, ma il suo sguardo tradirebbe un pizzico di delusione. Hugh Banton è il più grande tra gli organisti prestati alla musica rock. Il motivo è semplice: nessuno a parte lui è riuscito a portare l'intera dimensione organistica all'interno di una band. C'è chi ha giocato con l'organo a canne di una cattedrale, chi si è divertito a cavalcare un Hammond, ma se avete assistito a un concerto dei Van der Graaf Generator, passati o presenti non fa differenza, avrete sicuramente notato che l'apporto di Banton alla musica del gruppo non si ferma al movimento delle mani, ma coinvolge anche altre parti del corpo. A chi, in concomitanza con la *reunion* dei VdGG del 2005, si chiedeva se non sarebbe stato il caso di inserire anche un "vero" bassista in organico, Peter Hammill rispose che privare Banton dell'uso della sua preziosa pedaliera avrebbe significato di fatto tagliarlo in due e buttarne via un pezzo. Poco avvezzo anche all'uso dei sintetizzatori (sugli album dei Van der Graaf compaiono giusto un paio di volte, nel 1971 in PAWN HEARTS e nel 1976 in WORLD RECORD, ma solo perché un ARP era presente in studio durante le registrazioni), Hugh è fermamente convinto che un organo elettronico, opportunamente modificato, sia in grado di riprodurre qualsiasi genere di suono e anche crearne di nuovi. Per questo motivo la sua ricerca ha investito ogni aspetto, tecnico e ingegneristico, dello strumento: dal sistema di amplificazione alla catena di filtraggio, fino a toccare il cuore stesso della macchina, che sotto le sue mani da scienziato è morta e risorta mille volte come un novello Frankenstein. Il primo organo completamente progettato e costruito da Banton debuttò nell'autunno del 1976, poco prima che decidesse di abbandonare i Van der Graaf Generator. Da quel momento per lui è iniziata una seconda vita, prima come ingegnere e poi come direttore tecnico alla Makin Organs. Un'esperienza che lo ha convinto, nel 1992, a fare un ulteriore passo in avanti, fondando la sua compagnia personale, The Organ Workshop, e a dedicare la sua vita alla progettazione e costruzione di organi digitali di ogni tipo e grandezza.

Ricordi qual è stato il primo organo che hai suonato?
Certamente. Era l'organo della mia scuola, un Walker a canne a tre tastiere. Avevo all'incirca dodici anni. Lo avevo puntato già da qualche tempo: in realtà avrei voluto suonarlo prima ma non riuscivo ancora ad arrivare ai pedali! L'organo è uno strumento che mi ha affascinato sin da quando ero molto piccolo.

Al contrario di quanto accade in Italia, l'organo sembra essere molto radicato nella cultura inglese: puoi trovarlo non solo nelle chiese ma anche nelle scuole e nelle abitazioni private...
In Inghilterra ci sono tante scuole private di estrazione ecclesiastica, che hanno all'interno del loro edificio una cappella e, inevitabilmente, un organo. Nella mia stessa scuola, l'organo da chiesa era un punto di riferimento per i musicisti in erba. Tutti volevano suonare in chiesa ma non sempre era possibile, quindi sognavano di avere lo strumento a disposizione anche a casa. Oggi, con i nuovi strumenti, basati su un generatore computerizzato, è indubbiamente molto più facile e devo dire che c'è ancora un discreto interesse per l'organo.

Per la mia versione dei Pianeti di Holst ho creato dei suoni che non sono riproducibili con un comune organo a canne

Ho letto che inizialmente sei stato molto influenzato da Vincent Crane, organista di Arthur Brown e poi anima degli Atomic Rooster...
Sì. Quando lavoravo a Londra come tecnico della BBC, nel 1968, il Crazy World of Arthur Brown era una grande attrazione. È stato durante un concerto a Bayswater, un piccolo quartiere di Londra, che mi sono detto: "Questa è la carriera che fa per me". Tutto questo è accaduto giusto un paio di settimane prima che incontrassi Peter Hammill e Judge Smith dei Van der Graaf Generator: dopo qualche mese ho deciso di lasciare la BBC e dedicarmi alla musica. Mi piaceva molto il modo in cui Vincent suonava, trasmetteva una grande sensazione di libertà ed energia. Qualche anno dopo siamo anche diventati amici, e incidentalmente si è sposato con una cara amica di mia moglie.

Hai iniziato a prendere lezioni di pianoforte a sette anni, anche se già strimpellavi da tempo. Accanto all'organo c'è ancora un posto nel tuo cuore per il pianoforte acustico?
Lo suono ancora, anche se probabilmente dovrei esercitarmi più spesso. Ho ancora uno Yamaha verticale, comprato nel lontano 1970. Inutile dire che preferisco enormemente il piano acustico a qualsiasi tipo di surrogato digitale.

Non è stato complicato riuscire a conciliare la cultura dell'organo a canne con i moderni organi digitali, come quelli che hai progettato personalmente?
Non direi. Al giorno d'oggi il suono dei nuovi strumenti è molto simile a quello degli strumenti d'epoca, se progettato correttamente, e ovviamente i costi sono nettamente inferiori. Quello dei costi è un aspetto importante, perché gli organisti sono noti per voler avere a disposizione uno strumento sempre più grande (*ride*).

Qual è stato l'organo più grande che hai costruito finora?
Quello per una residenza privata, vicino Oxford. L'edificio era originariamente una prioria, così l'organo è stato installato nella cappella restaurata.

Tra le bonus tracks dell'edizione rimasterizzata di PAWN HEARTS c'è un brano incredibile, completamente scritto e suonato da te, che si intitola *Diminutions*. Rappresenta un ottimo esempio di quanto sia ampia la gamma di suoni che è possibile ottenere con un organo elettronico... cosa ricordi di quella registrazione?
Purtroppo la versione su cui ho lavorato per la nuova edizione di PAWN HEARTS era incisa su un semplice nastro stereo, probabilmente la bobina con tutte le tracce separate è stata cancellata tanto tempo fa. Questo non mi ha permesso di ricostruire molto di quello che accadde realmente in studio all'epoca. Sicuramente il brano è stato creato effettuando molte sovraincisioni, variando la velocità del nastro e cose del genere. Fortunatamente da qualche parte ho ancora lo spartito originale, anche se sarebbe da vedere se corrisponde effettivamente a quanto poi è stato inciso su nastro.

Quanto è stato importante per i Van der Graaf Generator l'apporto di John Anthony in fase di produzione?
Tantissimo. Quando abbiamo inciso il nostro primo album, nel 1969, eravamo praticamente dei novellini, eppure lui era en-

tusiasta del nostro approccio, decisamente eccentrico nei confronti dello studio di registrazione. David Jackson in particolare ebbe modo di giovarsi del suo incoraggiamento: era il periodo in cui David abbandonò la tradizionale microfonazione acustica avviandosi a diventare un vero pioniere del sax elettrificato. A tutti noi piaceva giocare con i registratori a bobine e con la strumentazione dello studio, soprattutto io e Peter [Hammill], e John era sempre disponibile ad accogliere il risultato delle nostre sperimentazioni.

Cosa aveva di così speciale l'organo Farfisa negli anni '70?
Credo che l'attrattiva più grande fosse rappresentata dal fatto di suonare un organo che avesse un suono diverso rispetto all'Hammond. Non solo io, ma anche altri musicisti dell'epoca avevano voglia di provare cose differenti, basti pensare a Richard Wright dei Pink Floyd. I Farfisa erano particolarmente adatti per una band, perché erano portatili. Potevano essere ripiegati su se stessi, avevano delle normali prese jack nella parte posteriore, attraverso le quali potevano essere collegati agli amplificatori per chitarra e agli effetti. Pesavano decisamente meno rispetto agli organi Hammond! In più avevano molti registri che non erano presenti sugli Hammond o sui Lowrey che, d'altronde, erano stati progettati per l'uso casalingo. Anche la Vox produceva organi portatili (Alan Price degli Animals, ad esempio, lo utilizzava) ma i Farfisa erano migliori.

Come è nata l'idea di registrare e pubblicare le versioni per organo delle VARIAZIONI GOLDBERG di Bach e della suite I PIANETI di Holst?
La nuova versione delle Goldberg è nata come esperimento. Tutti sanno che originariamente le *Variazioni* furono composte da Bach per il clavicembalo a due tastiere, anche se oggi quasi tutti le eseguono al pianoforte. Del resto la musica di Bach si adatta facilmente a vari strumenti, era una prerogativa che lui stesso ha messo in pratica durante la sua vita, perciò mi sono chiesto come avrebbero suonato le *Variazioni* con un organo a due tastiere e relativa pedaliera. Per la registrazione ho utilizzato il sistema computerizzato che ho caricato sugli strumenti di mia produzione, opportunamente configurato. Con i *Pianeti* ho fatto un ulteriore passo avanti. La maggior parte delle persone non sono al corrente che i brani della suite di Holst in origine dovevano essere suonati da due pianoforti, e che l'orchestrazione fu aggiunta solo in un secondo momento. Quindi non ho fatto altro che prendere la partitura per due pianoforti e farla eseguire dal mio sistema per organo. Tecnicamente, la dinamica è più o meno la stessa per entrambe le registrazioni, ma, mentre quello riprodotto nelle *Goldberg* è un organo di normali dimensioni, per i *Pianeti* ho creato dei suoni che non sono riproducibili con un comune organo a canne.

I due album solisti di Banton: THE GOLDBERG VARIATIONS (2003) e THE PLANETS (2009), rielaborazioni per organo rispettivamente dei lavori di J.S. Bach e Gustav Holst.

Sei stato il primo componente dei Van der Graaf Generator a incontare Tony Stratton Smith. Che ricordi hai di questo personaggio, fondatore della Carisma Records e manager di valore (scomparso nel 1987)? Quanto è stato importante per l'intera scena musicale inglese d'inizio anni '70?
Era innamorato delle canzoni di Peter, lo fu fin da subito. I nostri primi meeting con "Strat" si tenevano sempre in qualche club notturno come La Chasse di Soho o lo Speakeasy di Margaret Street. Ricordo perfettamente quando discutemmo sul fatto che Keith Ellis [bassista, scomparso nel 1978; Peter Hammill nel 1979 gli dedicò la canzone *Not For Keith*, inserita in pH7] dovesse entrare a far parte del gruppo. Subito dopo averci messi sotto contratto ebbe l'idea di

L'attuale formazione dei Van der Graaf Generator: da sinistra Peter Hammill (voce, chitarra, pianoforte), Guy Evans (batteria e percussioni) e Hugh Banton (organo).

Hugh Banton setup

Si tratta di un "organo" assemblato da parti differenti, collegate via MIDI: due tastiere – un Hammond XK-3c e un Roland VR760 – con relativi suoni, una pedaliera da 25 note su cui è stato implementato un sistema MIDI, e un PC con numerosi VST (virtual instruments) aggiuntivi. Il tutto pilotato da due pedali del volume, filtrato attraverso due unità d'effetti (Line6 e Behringer), una MIDI box per gestire il PC e collegare tastiere e pedaliera. Il sistema d'amplificazione parte con un mixer per le tastiere, il PC e gli effetti, dotato di cinque uscite per alimentare quattro altoparlanti e il sub. Il tutto è stato costruito dallo stesso Hugh : componenti elettroniche, mixer e amplificatori, oltre alle parti meccaniche.

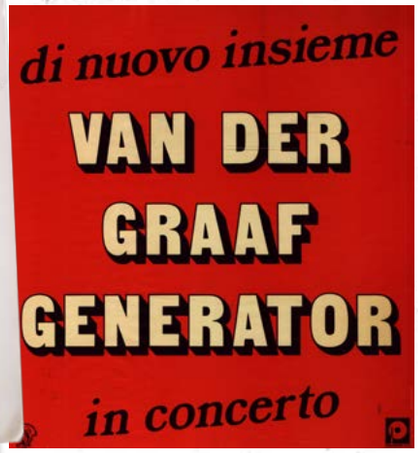
GIANFRANCO CAFFRIOLI

creare la Charisma Records, e così il suo ufficio di Dean Street divenne rapidamente il ritrovo per una dozzina di band. Immagino che quando i Nice si sono sciolti, per lui sia stato un duro colpo. Era sempre disponibile a illustrarci tutto quello che aveva in mente per il nostro futuro, di come secondo lui avremmo raggiunto in breve tempo un grande successo. Poi, però, ci ritrovavamo a tornare a casa a notte fonda con un freddo pazzesco. All'inizio era sempre presente ai nostri concerti ma con il passare del tempo la sua attenzione nei nostri confronti divenne sempre più debole. Anche questo fu uno dei motivi per cui a un certo punto, nel 1972, ci sentimmo tremendamente frustrati e decidemmo di scioglierci.

So che il brano dei VdGG preferito da Tony Stratton Smith era *Refugees*... hai avuto modo di vedere il videoclip che un fan ha digitalizzato e caricato su YouTube da una vecchia video cassetta?
Sì, l'ho visto e devo confessarti che nessuno di noi si ricorda quelle riprese (*ride*). È possibile che si trattasse di un video promozionale montato da qualche studio di produzione dell'epoca, ma non credo che poi sia stato mai utilizzato.

Van der Graaf Generator dal vivo a Gazzuolo, 5 agosto 1975.

La Toccata di Banton: l'organista si coccola la sua chiatta. A destra: Hugh in concerto all'Orgelpark in Amsterdam, 8 novembre 2008.



L'organo che si sente all'inizio di Theme One venne registrato alla Saint Marylebone Parish Church di Londra, vicino Regent's Park

Quali sono stati i momenti più assurdi e divertenti che hai vissuto durante il leggendario primo tour dei VdGG in Italia nel 1972?
Probabilmente il primo concerto in assoluto, a Milano. Ricordo i carabinieri in tenuta anti sommossa: sparavano lacrimogeni nelle strade intorno al Teatro Massimo per respingere la folla che voleva entrare. Per noi era tutto così inaspettato, anche la reazione entusiastica del pubblico quando abbiamo suonato. Fu un momento di svolta.

PSI-FI (1975) dei Seventh Wave è un album molto ricercato dai collezionisti, soprattutto perché sei presente come ospite in un brano. Come è nata quella collaborazione?
All'inizio del 1974 ero d'accordo con Gail Colson (la label manager della Charisma Records) per registare un paio di brani strumentali a Londra, con l'aiuto dei miei allora ex compagni dei Van der Graaf, ovvero il batterista Guy Evans e il sassofonista David Jackson. Le registrazioni ebbero luogo ai Chalk Farm Studios. Qualche giorno dopo, ricevetti una telefonata da uno dei tecnici dello studio, Neil Richmond, che mi chiese se ero interessato a entrare nei Seventh Wave, che proprio grazie a Neil avevano appena ultimato il loro primo album, intitolato THINGS TO COME. Mi fece ascoltare alcuni brani e rimasi favorevolmente impressionato, tanto da decidere di trasferirmi a Londra per iniziare a lavorare insieme alla band. Ci furono un paio di concerti e poi iniziammo a registrare PSI-FI, solo che proprio in quel momento decidemmo di riformare i VdGG e quindi non se ne fece più nulla.

Non sei mai stato un grande amante dei sintetizzatori. Le loro apparizioni negli album dei Van der Graaf Generator si contano sulla punta delle dita, PAWN HEARTS e poco altro.
È vero. Per la cronaca, il sintetizzatore presente su PAWN HEARTS era un ARP 2500 di proprietà dei Trident Studios, quindi è per questo motivo che utilizzai proprio quel tipo di macchina e non, ad esempio, un Moog. Era un apparecchio molto grande e decisamente all'avanguardia per l'epoca, così molti gruppi chiedevano di poterlo utilizzare quando registravano: sono quasi sicuro che anche Peter Hammill lo utilizzò

PHIL SMART

EMILIO MAESTRI

GRAZIANO SCATARZI

Il trio in azione: Rosignano, 29/3/2008 stage view.

durante le registrazioni di CHAMELEON IN THE SHADOWS OF THE NIGHT (1973). Io stesso, oltre che su *Kosmos Tours* lo inserii anche in *Theme One*. L'unica altra apparizione di un sintetizzatore in un album dei Van der Graaf Generator è in alcune parti di WORLD RECORD (1976): in quel caso utilizzai un ARP 2600.

A proposito di *Theme One*, la versione dei Van der Graaf pubblicata su 45 giri nel 1972 iniziava proprio con il suono dell'organo a canne...
Si trattava dell'organo della Saint Marylebone Parish Church di Londra, vicino Regent's Park. L'organo non è più presente all'interno della chiesa dal 1987, ora è conservato alla Burtey Fen Collection a Pinchbeck nel Lincolnshire.

Non hai suonato molto spesso sui dischi solisti di Peter Hammill dopo il 1975, ma c'è una domanda molto specifica che voglio farti. Cos'è esattamente il "perfect mad cello" che ti viene attribuito sulla canzone *A Perfect Date* contenuta su SKIN del 1986?
Si riferisce al nome di un suono che abbiamo creato insieme con il suo Chase Bit 01 MIDI module della Crumar. Probabilmente Peter ancora ce l'ha da qualche parte (*ride*).

Veniamo al presente: devo confessarti che per me MERLIN ATMOS è il miglior album live che i VdGG hanno pubblicato nella loro carriera, sia per quanto riguarda l'esecuzione dei brani che per la qualità della registrazione, specialmente il primo Cd.
In effetti i Cd sono stati mixati in due modi diversi, il primo da me e il secondo da Peter. Abbiamo utilizzato approcci abbastanza differenti: Peter ha lasciato che le dinamiche si manifestassero in maniera molto naturale, mentre io ho preferito operare in maniera più precisa, specialmente per quanto riguarda *Flight* e *A Plague Of Lighthouse Keepers*. Indubbiamente oggi registrare un album dal vivo è molto semplice, basta attaccare un computer portatile al mixer di palco e catturare tutto su piste separate. Anche solo pochi anni fa una cosa del genere non sarebbe stata possibile.

Nel vostro ultimo tour non solo avete riproposto dal vivo *A Plague Of Lighthouse Keepers* per la prima volta dalla storica performance alla tv belga del 1972, ma avete anche aggiunto una nuova sezione conclusiva alla suite...
Be', il pezzo doveva pur finire in qualche modo (*ride*). Nella versione originale contenuta in PAWN HEARTS c'è questa serie di accordi che continuano a salire di tono quasi all'infinito, prima di sfumare, ma ci siamo resi conto quasi subito che dal vivo non avrebbe funzionato troppo bene. Qualche tempo prima di iniziare il tour, nel maggio del 2013, io e Peter ci siamo incontrati per una prova "tastieristica" e abbiamo definito a grandi linee come dovesse essere il nuovo finale. Poi lo abbiamo provato tutti e tre insieme.

Con i Van der Graaf Generator abbiamo iniziato a lavorare su nuovo materiale, se tutto va bene nel 2016 dovrebbe uscire un album in studio

Peter Hammill ha pubblicato un tweet in cui ha annunciato che il Generatore ha ripreso a caricare... è così?
Diciamo che abbiamo iniziato a lavorare su nuovo materiale, se tutto va bene nel 2016 dovrebbe uscire un nuovo album in studio.

Oltre alla pedaliera dell'organo, ti piace suonare anche il basso elettrico?
Ho suonato spesso il basso elettrico con i Van der Graaf Generator, sia in studio che dal vivo. Avevo un Fender Mustang bianco, che purtroppo andò perso dopo il concerto dei Van der Graaf al Palasport di Roma nel 1975. Mi piaceva il fatto che si trattasse di uno strumento un po' meno ingombrante rispetto agli altri bassi in circolazione all'epoca. Dopo il furto della strumentazione, avvenuto a Roma, ho utilizzato solo bassi a noleggio, tra cui un orribile Fender Jazz di fabbricazione giapponese col manico tutto storto. In realtà ho ripreso a suonare il basso solo nel 2002, quando gli amici con cui andavo in barca avevano bisogno di un bassista per il loro complessino. Allora ho comprato un paio di bassi di cui uno a cinque corde e anche una chitarra Fender Stratocaster.

Quindi ti diverti sempre a condurre la tua barca lungo il Bridgewater canal?
Ora con la famiglia ci siamo trasferiti, e la nostra chiatta [Toccata, *ndr*] è ancorata lungo il canale che collega Birminghan a Worcester. Ci sono nuovi corsi d'acqua da esplorare. Ma ci vorra parecchio tempo prima di riuscire a navigare l'intera rete di canali presenti nel Regno Unito (*ride*).

LUCA FIACCAVENTO

Un dettaglio non da poco: anche in concerto i piedi di Banton sono sempre in movimento, come quelli di un vero organista.

LA PESCA MIRACOLOSA

Imprevedibili, ma divertenti. Dal 2001 gli svedesi **Beardfish** hanno realizzato ben otto album senza mai ripetersi. L'ultimo, **+4626-COMFORT ZONE**, rappresenta l'ennesima conferma della loro attitudine onnivora…

Testo: **Antonio De Sarno** Foto: **Antonio De Sarno**

Sinceri e coraggiosi. I Beardfish sono tutte e due le cose. Sono un gruppo prog, e suonano bene, ma dopo otto album ti rendi conto che per loro, per quanto bizzarri siano gli arrangiamenti dei brani e complicate le partiture dei vari strumenti, alla fine si tratta solo di rock'n'roll. Non ci sono molte altre band in circolazione in grado di produrre musica potenzialmente accessibile coniugando così bene spontaneità e complessità. Probabilmente dipende dalla gioiosità e dall'ironia con cui riescono a rendere assolutamente poco pretenziosi i loro brani, evitando di sembrare snob o distaccati, come spesso capita in ambito prog. +4626-COMFORT ZONE aggiunge un interessante capitolo a una discografia già decisamente corposa e appassionante. Anche in questo lavoro, ogni traccia è diversa dalla precedente. Indubbiamente non un risultato facile da ottenere considerando come vengono di solito realizzati gli album in studio.

Abbiamo incontrato i componenti della band poco prima del loro concerto al 2+1 Days Veruno Prog Festival 2015, in una giornata estremamente eterogenea che vedeva in programma anche le esibizioni di Magma e Pineapple Thief. Dopo una breve sessione fotografica (i Beardfish hanno da poco aggiunto un secondo tastierista, Martin Borgh, alla loro line up) ci siamo intrattenuti con Rikard Sjoblom, talentuoso cantante, chitarrista, compositore e hammondista del gruppo…

+4626-COMFORT ZONE è un concept album?
Ti dico onestamente quello che succede ogni volta che abbiamo finito di registrare un album: inizio a rileggere i testi e mi chiedo se ci sia un filo conduttore. In questo caso credo che l'argomento principale sia la crescita e la maturazione individuale, in particolare all'interno del contesto in cui siamo nati e vissuti. Nella nostra città natale c'era una sorta di vibrazione negativa, era una città molto piccola. Era inutile provare a realizzare I propri sogni. Bisognava solo seguire la corrente.

Ho notato che questo album è molto più solare rispetto al precedente, THE VOID...
Assolutamente. THE VOID parlava del fatto che io e la mia compagna avevamo perso due gemelli nel bel mezzo della gravidanza. Per questo motivo molti di quei brani (*Ludvig & Sverker, Note I. Note II. Descending III. The Void*) erano abbastanza maliconici, pieni di punti interrogativi. Era un album molto più cupo.

In un paio di brani compare una sorta di figura ricorrente, "quello che sta dentro di me". Di chi si tratta?
"The One Iside": è la voce che sta dentro di noi. A volte può essere un diavolo, altre volte un angelo. Non puoi mai sapere se sarà buona o cattiva. Se le persone intorno ti trattano male o ti guardano con superiorità, la voce interiore potrebbe suggerirti di fare qualcosa che invece non dovresti fare.

***Ode To A Rock'n'Roller* sembra la confessione di un musicista prog, frustrato perché da lui tutti vogliono ascoltare sempre le stesse cose.**
È un po' così, in effetti. Molti fan del prog ascoltano solo artisti che replicano le sonorità e gli stilemi degli anni '70, non sono interessati a confrontarsi con le nuove realtà. Gli interessano solo i cloni di Yes e Genesis. Ognuno è libero di fare ciò che vuole, ma è chiaro che così si perdono la possibilità di crescere e andare oltre gli steccati del genere. Il testo si riferisce anche a quelle persone che vanno ad ascoltare musica in un pub ma realmente vogliono solo musica di sottofondo per chiacchierare e ubriacarsi. È una cosa abbastanza deprimente, specialmente se sei un musicista che ce la mette tutta per trasmettere le proprie emozioni e fare in modo che il pubblico ti ascolti. Ma, purtroppo, ormai è così quasi dappertutto.

È come se la musica fosse diventata solo un'altra forma di intrattenimento, come la tv o i videogames?
Penso che l'importanza della musica a livello culturale si sia un po' persa. La musica è ovunque, tutti suonano e oltretutto si trova anche gratis.

***If We Must Be Apart* invece è una canzone molto romantica, anche se dura più di 15 minuti. A cosa si riferisce il testo?**
In realtà è la continuazione di un vecchio brano intitolato proprio *A Love Story*, che abbiamo pubblicato nel nostro secondo album. È stato un brano importante per noi, ha segnato il momento in cui abbiamo iniziato a comporre esattamente nel modo in cui volevamo. Un giorno stavo scrivendo i testi per il nuovo album, ho pensato che sarebbe stato interessante provare a immaginare cosa fosse successo ai due personaggi della storia. Una sorta di "what are they doing now". Comunque non si tratta di una vicenda reale, sono solo due innamorati che si separano.

Di cosa parla invece *Daughter Whore*?
Parla di violenza e del tipo di mentalità che ormai hanno un po' tutti. I figli maschi possono fare qualsiasi cosa, mentre le figlie devono essere tenute chiuse in casa. Non ho mai capito il perché. La canzone è un inno a favore delle donne coraggiose che si ribellano a questo tipo di imposizione da parte degli uomini.

Come è stato andare in tour con Ritual e Tangent nel 2008?
Splendido. Il nostro primo vero tour. Ci ha fatto piacere avere con noi altre band che suonavano il nostro stesso genere di musica, ottimi gruppi. Guardarli suonare ci ha insegnato molto. Era un tour di otto date, se non ricordo male. Abbiamo suonato anche al Thunder Road di Codevilla in Italia! Su THE VOID avevo bisogno di qualcuno che ricoprisse il ruolo di narratore e ho coinvolto Andy Tillison dei Tangent… d'altronde lui mi aveva coinvolto come narratore in uno dei suoi album. Ci siamo scambiati i ruoli in pratica!

È vero che siete stati messi sotto contratto dalla Inside Out grazie ai Flower Kings?
Sì, avevamo già pubblicato due album autoprodotti e i Flower Kings ci hanno raccomandato al capo della Inside Out (Thomas Waber), che ci ha proposto un contratto per altri tre album. Inutile dire che abbiamo fatto i salti di gioia!

Quali gruppi o artisti ti hanno influenzato maggiormente?
Per quanto riguarda i Beardfish, sicuramente i King Crimson. Abbiamo iniziato suonando i loro pezzi. Le altre influenze provenienti dalla scena svedese sono arrivate dopo.

Ora invece cosa stai ascoltando?
In questo momento ascolto soprattutto gli XTC. Mi sono comprato tutti i loro album in vinile e mi piacciono molto. Anche i Dukes of Stratosphere sono grandi, ma preferisco comunque gli XTC. Un altro gruppo che mi piace molto sono i Wilco.

Quando ti sei innamorato dell'organo Hammond?
Quando avevo circa 18 anni, ascoltai BURN dei Deep Purple. Ho pensato: che cos'è che fa tutto questo casino? Non sapevo bene che strumento fosse! Pazzesco. Trovai un Hammond in vendita nella mia città e chiesi a mio padre se poteva prestarmi i soldi per acquistarlo. Non avevo la minima idea di come si suonasse, ho cercato di trasporre sull'organo le cose che scrivevo con la chitarra. Ora per comporre utilizzo tutti e due.

Cosa c'è nel futuro dei Beardfish?
Abbiamo già un paio di pezzi pronti. Sarà interessante lavorare con due tastieristi. Però non saprei dirti realmente in che direzione stiamo andando, bisogna attendere che l'album sia completato. Ad esempio, la prima canzone che abbiamo ultimato per +4626-COMFORT ZONE è stata *Daughter Whore*, che riprendeva un po' le atmosfere di THE VOID, ma poi siamo andati in una direzione completamente diversa.

«Ho ascoltato per la prima volta un organo Hammond su BURN dei Deep Purple. Mi sono detto: che cos'è che fa tutto questo casino?»

Avete pubblicato parecchi album in un lasso di tempo abbastanza breve. Non pensi che potrebbe essere un problema se qualche nuovo ascoltatore volesse avvicinarsi alla musica dei Beardfish?
Forse sì, anche perché si tratta di dischi molto diversi uno dall'altro. Magari qualcuno potrebbe addirittura spaventarsi…

Qualcosa di diverso, ma dal grande potenziale

Una breve storia della **DERAM RECORDS**

Riviviamo la magia di alcune delle più grandi etichette di tutti i tempi con le miniguide di **Prog**

Testo: **Daryl Easlea**

Fondata nel 1966, la Deram occupa un posto particolare nel cuore dei fan del prog, perché è considerata l'etichetta "fuori dagli schemi" per eccellenza, quella che ha fatto sì che una major seriosa e compassata si facesse crescere i capelli e si sciogliesse la cravatta. Tuttavia sembra essere meno amata delle compagne di viaggio Vertigo e Harvest. Questo è in parte dovuto, probabilmente, al fatto che fosse un'affiliata della Decca, che, sebbene avesse sul libro paga i ragazzacci per eccellenza, i Rolling Stones, era sempre stata considerata il simbolo della casa discografica convenzionale. Questo non solo perché aveva tra le sue fila artisti commerciali come i The Bachelors, l'Orchestra Mantovani, e Val Donican, ma anche per il celebre autogoal che realizzò rifiutando i Beatles nel 1962. Fondata nel 1929, la Decca era nata nell'ambito della musica classica ma riuscì a espandersi grazie all'intervento dell'agente finanziario Edward Lewis e alla sua ricerca tecnologica, che gli procurò grande successo commerciale con la creazione di un giradischi portatile. Nel 1934 diventò la prima casa discografica britannica a creare una sussidiaria negli Stati Uniti, che fu poi venduta negli anni '40 alla MCA, così Lewis nel 1947 ne creò un'altra, la London Records. Nei tardi anni '60 il gruppo manageriale originario era rimasto più o meno intatto e decise di fondare la Deram, che sarebbe stata la prima etichetta sussidiaria del Regno Unito – ma con la possibilità di essere esportata in tutto il mondo. La Decca gestiva in modo piuttosto libero la Deram, così le pubblicazioni potevano alternarsi tra i due marchi; nel 1969 per un breve periodo creò anche la Nova, risposta mirata alla Harvest e alla Vertigo.

La Deram non aveva un'anima esclusivamente underground, infatti pubblicò una vasta gamma di album mainstream e di singoli pop commerciali e zuccherosi. La quantità di veri talenti che pubblicarono per la Deram resta comunque notevole – Moody Blues, David Bowie, Cat Stevens… ma si trovavano in mezzo a una miriade di altre pubblicazioni – e a differenza di quanto accadeva nella Harvest, nella Island o nella Charisma, molti di questi prodotti non erano di grande qualità.

Il primo disco Prog della Deram: DAYS OF FUTURE PASSED.

La realtà della DERAM:

La storia dell'etichetta attraverso alcuni dati essenziali

DERAM

Primo singolo pubblicato: *Happy New Year / Where The Good Times Are* di Beverley Martyn (DM 101, settembre 1966)
Primo album pubblicato: THE VELVET TOUCH OF JOHNNY HOWARD della Johnny Howard Band (SML 1001, gennaio 1967)
Primo album prog pubblicato: DAYS OF FUTURE PASSED dei Moody Blues (SML 707, novembre 1967)
Primo (e ultimo) album numero 1 in classifica: ON THE THRESHOLD OF A DREAM dei Moody Blues (SML 1035, marzo 1969)
Ultimo singolo pubblicato: *Kinky Boots / Let's Keep It Friendly* (riedizione) di Patrick Macnee & Honor Blackman (KINKY1, novembre 1990)
Numero di singoli primi in classifica: uno – *A Whiter Shade Of Pale* dei Procol Harum (DM 126, maggio 1967);
Altri grandi successi: *Matthew And Son* di Cat Stevens (DM 110, dicembre 1966 – N. 2); *The House Of The Rising Sun* dei Frijid Pink (DM 288, febbraio 1970 – N. 4)
Ultimo album pubblicato: SONGWRITER di Justin Hayward (SDL 15, Febbraio 1977)

GLI INIZI

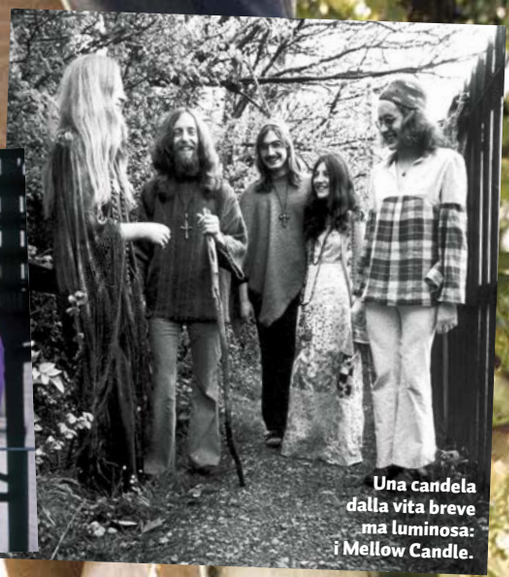
Poiché la Decca aveva sperimentato per prima il metodo FERR (Full Frequency Range Recording) negli anni '50, la ricerca sul suono era assolutamente una questione prioritaria per l'azienda. La novità del momento era infatti il 'Deramic Sound', un processo che consisteva nel registrare contemporaneamente con due registratori a quattro tracce per poi mettere insieme i risultati ottenuti. Lo stesso nome, Deram, si dice derivasse dalla sigla "Decca Panoramic Sound". Tutto nacque dall'idea del manager esecutivo della Decca, Tony Hall, che aveva lavorato anche come pubblicitario e riusciva a intravedere i cambiamenti in atto nel mondo discografico, soprattutto dopo aver collaborato con produttori indipendenti quali Denny Cordell e Andrew Oldham. Hugh Mendl, invece, era uno dei personaggi più influenti

GETTY

Allarme "cremisi": il trio alle origini dei King Crimson: Giles, Giles And Fripp.

I Moody Blues.

I cavalieri pallidi: i Procol Harum, 1967.



Una candela dalla vita breve ma luminosa: i Mellow Candle.

nella A&R, e nipote del primo presidente della Decca, Sir Sigismund Mendl. Entrambi avrebbero avuto un ruolo decisivo nella nascita della Deram, che iniziò il suo cammino nel settembre 1966, prevalentemente dedicato al pop; produsse ad esempio singoli di Beverley Martin, Cat Stevens, David Bowie e Whistling Jack Smith. In una notizia pubblicata sul «Melody Maker» si diceva "la Decca sta per lanciare una nuova etichetta, descritta come trendy per gente all'ultima moda". Hall diceva che la Deram avrebbe avuto l'entusiasmo di una realtà discografica indipendente con alle spalle il potere e la pubblicità di una major.

La Deram scalò rapidamente le classifiche con alcuni successi di Cat Stevens e, grazie a un accordo per la distribuzione con la casa di produzione di Denny Cordell, Essex/Straight Ahead, raggiunse il primo posto (per l'unica volta nella sua storia) con l'epocale *A Whiter Shade Of Pale* dei Procol Harum. Il suo primo anno di vita era iniziato alla grande, la sua produzione era molto diversa dai successi pop e mainstream di Engelbert Humperdinck e Tom Jones pubblicati dalla Decca. Ma questo significava anche che qualsiasi cosa i dirigenti della casa madre trovassero difficile da classificare, finiva alla Deram. Sebbene non fossero i suoi Lp iniziali (David Bowie e Cat Stevens ne avevano pubblicati altri in precedenza), i 33 giri 'Deramic Sound' nel 1967 sarebbero certamente diventati i più importanti per la Deram. A caratterizzarli sono i lavori semplici e basati essenzialmente sul suono delle chitarre di Les Reed e Tony Osborne. Ma uno dei più significativi passi avanti fu portare i Moody Blues dalla Decca alla Deram con l'album del '67 DAYS OF FUTURE PASSED, la loro prima uscita discografica con Justin Hayward e John Lodge nella band. Fu commissionato dal produttore Hugh Mendl con l'idea iniziale di rileggere in chiave rock la *Nona Sinfonia* di Dvorak. Il gruppo invece sfruttò l'occasione per creare un'opera assolutamente nuova. L'unica concessione fatta a Mendl, evidente quando si osserva la copertina insieme alle altre produzioni Deram, fu lo stile grafico simile. La dimensione sinfonica dell'arrangiamento, dirompente e maestoso, del singolo *Nights In White Satin*, dimostrarono che l'etichetta era in grado di produrre dischi di qualità nella nuova era del Long playing. Come scrisse Mendl stesso nelle note del 33 giri: "I Moody Blues hanno realizzato ciò che altri hanno solo sognato o teorizzato… ampliare la gamma delle possibilità espressive della musica pop, fino a trovare il punto d'incontro con il mondo della musica classica". Per questo motivo si fa spesso riferimento a DAYS OF FUTURE PASSED come al primo esempio di progressive rock sinfonico. Mendl riuscì a trasferire parte dei profitti ricavati dai successi pop dell'etichetta per produrre i dischi del chitarrista dei Ten Years After Alvin Lee, del batterista dei Bluesbreakers Keef Hartley, del sassofonista John Surman e dei Caravan, transfughi dalla Decca. La bizzarria psichedelica degli Egg permise all'etichetta di ottenere il plauso della scena underground. I produttori David Hitchcock, Neil Slaven e Wayne Bickerton si sarebbero da allora assicurati di prestare costantemente orecchio alle ultime novità provenienti dalla scena musicale alternativa. Grazie a Bickerton la Deram pubblicò addirittura le registrazioni di Giles, Giles e Fripp nel 1968, in pratica un'anticipazione di ciò che sarebbero stati i King Crimson.

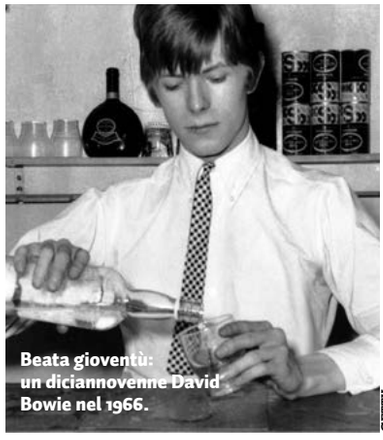
"Non è stato assolutamente casuale", disse Edward Lewis, parlando della Deram su «Billboard» nel maggio del 1968. "È stato un ponderato tentativo di tutta la squadra. Avevamo tantissimo materiale tra le mani, così abbiamo pensato che creando un'altra etichetta potevamo ottenere più pubblicità e costruirci un'immagine in ambito internazionale, perché avremmo pubblicato qualcosa di diverso, ma dal grande potenziale".

Una vita tranquilla. I Caravan nel 1971.

Come va, bambola?: l'artefice dei primi successi della Deram, Cat Stevens, 1962.

GETTY

I successi prog della Deram: ON THE THRESHOLD OF A DREAM e MIRAGE.



Beata gioventù: un diciannovenne David Bowie nel 1966.

GETTY

IL PERIODO D'ORO

Tutto questo si verificò effettivamente a cavallo tra gli anni '60 e '70, con i Moody Blues ormai lanciatissimi. Prima di lasciare l'etichetta per crearne una propria, la Threshold, la band regalò alla Deram il suo primo album numero 1 in classifica, ON THE THRESHOLD OF A DREAM. Altre major, a quel punto, si affrettarono a creare le proprie sussidiarie: la Emi fondò la Harvest e la Philips la Vertigo. L'arrivo dei Caravan alla Deram determinò un aumento in catalogo dei dischi melodici, stravaganti e inventivi, come il loro IN THE LAND OF GREY AND PINK del 1971, che diventò il disco di riferimento per coloro che amavano il lato più eccentrico del prog. Il gruppo di Bristol, East of Eden, raggiunse il terzo posto in classifica nel 1971 con una hit dalle sonorità gitane, *Jig-A-Jig*, assolutamente diversa da qualsiasi

GETTY

Campeggiatori tristi: i Camel, 1974.
GETTY

altra cosa presente nel catalogo dell'etichetta, che permise a Dave Arbus, violinista della band, di suonare in *Baba O'Riley* degli Who su WHO'S NEXT. Dando uno sguardo sommario all'elenco delle uscite discografiche troviamo alcuni degli album più interessanti e particolari dell'epoca, come quelli di Mike Westbrook, Frijid Pink, Johnny Almond Music Machine, Mellow Candle e Clouds. Ma c'era anche un lato più pop, commerciale e zuccheroso, che andava dai White Planes agli Honeybus. Per dimostrare che non tutto era fuori dagli standard, a pubblicare un album con la Deram fu anche un gruppo che invece era decisamente 'dentro gli standard', i Brotherhood Of Man nella loro prima formazione, e lo stesso fece lo straordinario trio soul, statunitense ma residente in Inghilterra, The Flirtations.

COSA ACCADDE DOPO

Dopo che i Moody Blues crearono la loro etichetta, anche i Ten Years After se ne andarono alla Chrysalys nel 1971 e gli East Of Eden passarono alla Harvest nello stesso anno. Sfortunatamente, la Deram non aveva mai avuto grandi band come i Pink Floyd o i Genesis per tenere a galla le varie operazioni commerciali, così la visibilità diminuiva e l'etichetta sembrava vacillare. La storia si concluse a metà degli anni '70 con una serie di singoli dell'ex cantante dei Marmalade, Junior Campbell, ma l'etichetta fu ancora utilizzata per alcune uscite discografiche mirate. A pubblicare uno degli ultimi significativi dischi progressive della Deram furono i Camel con MIRAGE, nel 1974, poco prima di passare alla Decca. Quando, nei primi mesi del 1975, anche CUNNING STUNTS dei Caravan fu pubblicato dalla Decca, s'interruppe la serie di quattro album pubblicati dal gruppo per la Deram. Una delle ultime produzioni importanti fu, ironia del destino, SONGWRITER, album solista del cantante dei Moody Blues Justin Hayward. A causa della riluttanza di Edward Lewis a collaborare con il resto dell'industria musicale e della sua scarsa capacità di adattamento, le altre case discografiche prosperavano, mentre la Decca perdeva drammaticamente terreno. Era ormai in caduta libera quando venne acquistata dalla PolyGram alla morte di Lewis, nel 1980; i nuovi proprietari tuttavia riuscirono a ridarle vita per un breve periodo. Il gruppo pop punk Splodgenessabounds centrò un posto nella Top Ten con il singolo *Simon Templar* (trascinato anche dalla chiassosa *Two Pints Of Lager And A Packet Of Crisps, Please*, incisa sul lato B), e incisero con la Deram anche due gruppi new wave, i B-movie e i Tv21. Roger Ames, in quel momento a capo dell'etichetta, assegnò definitivamente il genere classico e il pop alla Decca, facendo al contempo rivivere la sussidiaria londinese con le Bananarama, i Bronski Beat e i Fine Young Cannibals.

OGGI

Le storiche pubblicazioni della Deram e della sua casa madre, la Decca, fanno parte attualmente del catalogo della Universal. Sono state rese disponibili una quantità di compilation antologiche che coprono l'intera produzione dell'etichetta e sono state programmate le ristampe degli artisti più importanti. Sono state pubblicate nuove versioni degli album dei Moody Blues e dei Caravan; ma non solo. THE POLITE FORCE degli Egg (1971) è stato infatti ristampato in vinile da 180 grammi nel 2014. La Decca stessa esiste ancora come divisione della Universal e si autodefinisce "la casa della musica diversa", producendo artisti come Alfie Boe, Andrea Bocelli e i The Lumineers.

PERCHÉ È IMPORTANTE

Questo progetto, sotto molti aspetti, ha aperto la strada alle altre etichette semi-autonome nate all'interno delle major. Il motto di Tony Hall, secondo cui avrebbe dovuto avere "lo stesso l'entusiasmo di un'etichetta indipendente, ma con alle spalle il potere e la pubblicità di una major", è stato fatto proprio dalla Emi che ha creato la Harvest, dalla Universal con la Fiction e persino dalla compagnia Syco di Simon Cowell, all'interno della Sony.

Ascolti Consigliati

I dischi e i brani della Deram Records che dovreste ascoltare

LEGEND OF A MIND: The Underground Anthology (album, Decca/Universal Music Catalogue, 2002); *STRANGE PLEASURES: Further Sounds Of The Decca Underground* (album, Decca/Universal Music Catalogue, 2008)

Due triple antologie del lato progressive della Decca, le etichette Deram e Nova negli anni '60 e '70. Il luogo ideale da cui iniziare il vostro viaggio nella storia della Deram.

A WHITER SHADE OF PALE Procol Harum (singolo, 1967)

A Whiter Shade Of Pale è stato l'unico singolo pubblicato dai Procol Harum con la Deram. Ma, santo cielo, che singolo! Insieme a SGT. PEPPER dei Beatles, *A Whiter Shade* esemplifica il suono del '67.

NIGHTS IN WHITE SATIN The Moody Blues (da DAYS OF FUTURE PASSED, 1967)

Se i Procol Harum avevano mostrato la via con il loro singolo, il rock sinfonico dei Moody Blues ha suggerito come quei parametri potessero essere estesi e sviluppati in un album. Tuttavia anche la più grande sperimentazione sarebbe stata solo un elemento accessorio se il disco non avesse contenuto questa eccezionale ballata, una hit mondiale, che ha fatto di Justin Hayward il più grande autore di ballate romantiche in stile progressive.

SUITE NO. 1 Giles, Giles and Fripp (da THE CHEERFUL INSANITY OF GILES, GILES AND FRIPP, 1968)

La prima volta che il mondo ha ascoltato la chitarra di Robert Fripp è stato su questo stravagante dischetto, il cui brano *Suite No. 1* è un'anticipazione di ciò che avrebbero fatto l'anno seguente i King Crimson.

GOLF GIRL Caravan (da IN THE LAND OF GREY AND PINK, 1971)

Il terzo disco dei Caravan segna il raggiungimento della maturità artistica per la band. *Golf Girl* (B-side del singolo *Love To Love You*) è un brano all'insegna di un'eccentricità tipicamente inglese e mostra chiaramente perché sia il gruppo che l'album sono ricordati oggi con tanto entusiasmo.

BOULDERS ON MY GRAVE Mellow Candle (da SWADDLING SONGS, 1972)

Quando si sono formati, nel 1968, i Mellow Candle andavano ancora a scuola. Nel 1972, con una formazione allargata rispetto agli esordi, erano il punto d'incontro tra prog e folk tradizionale irlandese. Questo album oscuro e propulsivo ha ancora diversi fan, nonché collezionisti che fremono per averne una copia: di recente ne è stata venduta una addirittura a 1500 sterline.

SULL'ORLO DELL'OSCURITA'

MOLOK, appena edito, è il nono album in studio del gruppo norvegese **GAZPACHO**, che sempre di più si pone sull'orlo di un cosmo in chiaroscuro, eternamente sospeso tra l'oscurità e il chiarore delle emozioni "forti".

Testo: Guido Bellachioma

Dalla Norvegia arriva il nono lavoro in studio dei Gazpacho, sempre più proiettati verso una musica meticcia, che parte dal progressive degli anni '70, si mescola alle visioni dark post anni '80 e vive di emozioni in chiaroscuro, fortemente passionali, nonostante il ritmo non spinga mai il pedale dell'acceleratore. Il gruppo nel tempo ha acquisito buona maturità espressiva, ancor più con il passaggio alla Kscope, forse l'etichetta più adatta al loro stile, quasi volutamente introverso, per il mood comune a quasi tutte le sue produzioni (Amplifier, Anathema, No-Man, Steven Wilson, Pineapple Thief, Henry Fool, Nosound etc.). Il volto più romantico dei suoni postprogressive, se la parola "post" abbinata a qualsiasi genere musicale abbia ancora un senso. Nati nel 1996 per volontà di Vilbo, Andersen e Ohme (i primi due amici d'infanzia e già insieme in un'altra band: Delirium), i ragazzi sin dall'inizio avevano le idee chiare su quale miscela musicale realizzare, meno delineato il come arrivarci. Sin dalla scelta del nome: "Siamo una miscela molto improbabile di gente davvero diversa, non i tipi comuni che ci si aspetta di vedere nella stessa band… così abbiamo pensato a Gazpacho, che è davvero la zuppa 'bastarda' per eccellenza (verdure crude, pane raffermo, servita fredda), il nome perfetto per il nostro gruppo. Gazpacho = sorpresa, qualcosa d'inaspettato, fuori dalla norma, una contraddizione 'positiva'. Riteniamo che descriva ancora oggi bene la nostra musica", afferma il tastierista Thomas Andersen, che risponde alle nostre domande in modo stringato ma efficace. Poco importa che Gazpacho sia anche il titolo di una composizione dei Marillion, brano d'apertura dell'album AFRAID OF SUNLIGHT del 1995, band a cui devono molto in alcuni momenti della loro carriera, ovviamente quelli del periodo post Fish e con Steve Hogarth in formazione. Come quei Marillion sono stati accostati più volte ai Radiohead, ma in questo momento il gruppo norvegese mi prende maggiormente a livello emozionale, lo trovo meno freddo e ripetitivo anche nei momenti più "lenti". Ma, si sa, la musica non è una scienza esatta, fortunatamente…

Che tipo di band sono i Gazpacho?

I Gazpacho sono una band di art rock che cerca di creare musica mai ascoltata prima. Il nostro universo sonoro non ha uno stile specifico, così qualsiasi cosa stimoli la creatività viene presa in esame, analizzata e,

forse, utilizzata. Non ci poniamo limiti. Il nostro nuovo disco, MOLOK, è rappresentativo di questa commistione di sensazioni e miscela musica classica, rock, temi popolari della Bulgaria, retaggi barocchi, folk e altre nostre influenze. Ciò vale per tutti i nostri album ma l'approccio si è accentuato dopo la pubblicazione di NIGHT nel 2008; quello che noi consideriamo il primo dei nostri concept album, sui cui abbiamo costruito il nostro stile inconfondibile, quasi un marchio di fabbrica.

Puoi descriverci meglio MOLOK, che è davvero un disco interessante?
Il tema di MOLOK riguarda l'impossibilità di conciliare la mente razionale e quella emozionale. L'idea nacque quando stavo guardando i complicati motivi ornamentali sulle pareti dell'Alhambra a Granata. Quel posto conserva tra le più rappresentative decorazioni dell'arte nazarì, decorazioni murarie in ceramica, in cui si replicano, teoricamente senza limite, forme astratte in disposizioni simmetriche. Volevo un album che iniziasse con un semplice motivo musicale e, a mano a mano, diventasse più complesso con l'aggiunta di nuovi elementi. Si è trasformato in una discussione su dove realmente fosse Dio, un conflitto tra la visione scientifica del mondo e quella religiosa. La storia parla di un uomo che costruisce una macchina per simulare l'universo e nel processo di realizzazione lo distrugge.

I momenti più creativi nella tua vita artistica?
La composizione della musica di un album è il momento più importante e piacevole per noi: come scovare un altro amore quando meno te lo aspetti, porta grande entusiasmo con l'esplorazione di qualcosa di nuovo… che non è mai stato "sentito" prima. È un momento magico e, alla fine, di certezza. Amo anche la registrazione, che, solitamente, è il processo del dubbio, quando ogni artista cerca di proteggere la magia originale dell'attimo compositivo… non a caso alcuni "provini" sono superiori come atmosfera alla realizzazione finale. È la fase che cristallizza la forma standard di ciò che la musica stava cercando di essere. Infine ci sono gli spettacoli dal vivo: divertenti perché riportano molto dei sentimenti originali che la musica risveglia in chi la compone e la suona. È sempre bello incontrare i fan più appassionati alla fine del concerto e verificare come hanno reagito alla tua musica, specialmente quando presenti brani nuovi. Abbiamo sempre apprezzato l'Italia, non solo per i concerti fatti, perché è un Paese così bello e la sua gente davvero spontanea e disponibile. Quando siamo stati l'ultima volta a Roma alcuni amici ci hanno portato a mangiare in un piccolo ristorante, gestito da una coppia d'anziani signori e siamo stati benissimo, passando una grande serata. Sfortunatamente, le condizioni finanziare non ci permettono al momento di venire in Italia visto che i concerti sarebbero troppo piccoli perché ripaghino le spese. Comunque, le reazioni ai nostri concerti variano molto. Gli stereotipi riguardo nazioni e abitanti sono veri. Ci sono posti considerati gioiosi con abitanti realmente appassionati. Mentre in quelli reputati "riservati" effettivamente gli spettatori reagiscono più compostamente. Tutti sono estremamente soddisfatti ma esprimono le proprie emozioni in modo diverso. Stesso piacere ma diverso comportamento.

«La musica deve tornare a essere il veicolo piu' adatto alla circolazione delle idee»

Gazpacho: da sinistra Thomas Anderson (tastiere), Mikael Krømer (violino), Lars Erik Asp (batteria), Jan-Henrik Ohme (voce), Jon-Arne Vilbo (chitarre), Kristian 'Fido' Torp (basso).

L'artista che ti emoziona di più?
Kate Bush, che è un moderno genio, non a caso è anche l'influenza principale per i Gazpacho. La sua musica ha una qualità ultraterrena che è magica. Il migliore concerto in assoluto a cui ho assistito è stato proprio quello di Kate Bush, circa un anno fa a Londra: davvero affascinante, quasi ipnotizzante. Se penso agli show dei Gazpacho i miei ricordi non sono altrettanto lucidi e netti. Non potrei dire quale sia stato il nostro migliore spettacolo, dato che per me sono tutti "grandi", d'altronde il mio posto d'osservazione è privilegiato: il palcoscenico.

I Gazpacho e la musica intorno a loro. Qualcosa attrae la vostra attenzione?
Tra gli artisti odierni penso che i Tool siano molto interessanti, così come è stata la musica dei Fantomas e di tutti i progetti di Mike Patton dei Faith No More. Complessivamente, sembra che un sacco di artisti stiano cercando di copiare i propri eroi musicali. Il risultato è la produzione di versioni comunque più povere rispetto al materiale originale. Penso che il rock sia morto come forza culturale e, di conseguenza, la musica debba tornare a essere il veicolo più adatto alla circolazione delle idee, vero traino alla condivisione dei sentimenti che non possono essere espressi solo con le parole.

Il Tempo del Raccolto

Quasi tutti si ricordano di **Anthony Phillips** come il primo chitarrista dei Genesis. Dopo aver lasciato il gruppo nel 1970, però, la sua carriera musicale è proseguita nell'ombra. Ora finalmente una nuova serie di pubblicazioni antologiche e ristampe riaccendono i riflettori sulla produzione di questo straordinario artista…

Testo e foto: **Antonio De Sarno**

Conoscendo un po' le sue composizioni, uno potrebbe immaginare un castello medievale. O al limite, un cottage di campagna, immerso in uno scenario romantico e pastorale. In realtà Anthony Phillips abita in una semplice villetta a sud del Tamigi, piena zeppa di strumenti musicali, soprattutto a corda, ovviamente. Le chitarre di tutti i tipi sono appese ovunque e arrivano fino quasi al soffitto. In salotto, il dipinto originale della copertina di THE GEESE AND THE GHOST fa bella mostra sulla parete insieme ad altri ricordi del passato. Una seconda camera ospita clavicembalo e pianoforte, ma per arrivare allo studio vero e proprio bisogna salire una scala molto stretta che conduce al secondo piano. L'impatto è quello di un film di fantascienza, con tutte le tastiere e gli expander posizionati in cerchio, uno sopra all'altro. Come spiega il vicino di casa, quando le finestre del piano di sopra sono chiuse, è inutile suonare al campanello perché Anthony è occupato "a giocare con i suoi strumenti".

Che piaccia o meno, Anthony Phillips non è molto conosciuto e quel poco lo si deve

È da tempo che non faccio un album di canzoni: mi piacerebbe riprovarci

al fatto di essere stato uno dei fondatori dei Genesis alla fine degli anni Sessanta; nella delicata fase iniziale del gruppo, è stato l'autore più significativo, il componente più determinato e colui che più degli altri ha definito lo stile della band, almeno quello della fase "progressiva". Ma non è stato solo il chitarrista dei Genesis: è stato, anzi è un elegante compositore di colonne sonore per la televisione, un prolifico autore di library music, ma soprattutto uno squisito cesellatore di pregevoli intarsi solistici. Lavori che vanno a formare una discografia dal livello qualitativo medio fuori dal comune, nonostante i limiti di tempo e di budget con cui ha sempre dovuto fare i conti, a causa anche dell'indifferenza del pubblico e della miopia delle case discografiche: una lunga collana di perle, piccole ma luminose, difficilmente catalogabili e spesso difficilmente reperibili, aliene ad ogni regola commerciale.

Da qualche tempo, con l'aiuto della Esoteric Recordings di Mark Powell, Ant sta cercando di mettere ordine nel proprio catalogo, valorizzando per quanto possibile la sua sconfinata produzione. Il primo passo è stato la pubblicazione del cofanetto antologico in cinque Cd HARVEST OF THE HEART. Poi è stata la volta del primo album solista, lo splendido THE GEESE AND THE GHOST, che Esoteric ha deciso di riproporre in una nuova confezione per festeggiare il quarantennale dalla sua uscita: oltre al Cd in versione rimasterizzata, il packaging contiene un intero secondo Cd di bonus tracks e un nuovo mix in versione 5.1. Infine è stato il turno di un altro cofanetto di cinque Cd dedicato in maniera specifica alla serie PRIVATE PARTS & PIECES.

Ant al lavoro nel suo studio casalingo.

I due lati di Anthony Phillips: lo splendido debut album acustico THE GEESE AND THE GHOST (1975) e il claustrofobico 1984 (1981) dominato dai sintetizzatori.

Parliamo della raccolta, HARVEST OF THE HEART. La cosa curiosa è che ha lo stesso titolo e la stessa copertina di una tua vecchia compilation degli anni '80...

È vero, Cherry Red aveva già realizzato una mia compilation nel 1985 con lo stesso titolo, non so scelto da chi. Un'altra cosa curiosa è che all'epoca l'etichetta era specializzata principalmente in musica punk, non so bene perché abbiano pubblicato una mia raccolta… forse volevano dimostrare di essere più eclettici e rompere con la settorializzazione che la stampa ha voluto imporre negli anni dopo il punk. Comunque, la raccolta all'epoca è stata pubblicata solo in vinile singolo, perciò si tratta di due prodotti completamente differenti.

Come è avvenuta la scelta dei brani?

Per la scelta dei brani mi sono affidato a John Dann, il mio collaboratore, e all'etichetta. La verità è che conosco troppo bene le mie cose e non riesco facilmente a riascoltare quelle più "antiche". Comunque, l'idea era quella di presentare tutto il materiale in ordine cronologico. Non so se e quanto sia possibile ascoltare il contenuto tutto di seguito: è un esperimento. Magari la gente può anche arrivare alla conclusione che la qualità dei brani peggiori man mano che si procede con l'ascolto (*ride*).

Questo significa che il quinto disco è quello più recente e che presenta il maggior numero di inediti?

Esattamente, si tratta di materiale molto recente, molta musica composta per la televisione, in gran parte con la sola chitarra, principalmente perché il materiale che ho scartato nel corso degli anni, anche quando ho pubblicato *FIELD DAY* (2005), non era granché. Per fortuna l'enfasi nella mia musica library è tornata sulla chitarra acustica.

Credo che a questo punto la curiosità maggiore per i fan sia se dopo queste uscite retrospettive tornerai a registrare un disco di canzoni.

L'idea c'è. L'etichetta lo vorrebbe e, quindi, perché no? È da tempo che non faccio un album di canzoni e mi piacerebbe riprovarci.

Con chi lo realizzeresti?

Per iniziare a lavorare con gli altri, i pezzi devono funzionare. Allo stato attuale ho un certo numero di strofe e diversi ritornelli, però niente di completo. Certo che per l'aspetto vocale e testuale avrei bisogno di aiuto, mi piacerebbe molto l'idea di lavorare con un batterista: l'operazione avrebbe i suoi costi ma non mi tirerei indietro. Sicuramente non mi va di chiudermi in studio per mesi in completa solitudine, non è la situazione ideale per quel tipo di album. Anche la direzione da intraprendere è difficile da capire: non penso di voler scrivere delle cose terribilmente commerciali, ma non so se sia il caso di buttarsi su cose più lunghe e articolate.

Potresti provare a coinvolgere Mike Rutherford, come ai tempi di THE GEESE AND THE GHOST. Sarebbe bello vedere la coppia di autori riunita ancora una volta...

(*lunga esitazione*). Non penso che Mike vorrebbe fare parte di un progetto del genere. Lui fa le sue cose e se gli chiedessi di suonare la 12 corde non ne sarebbe entusiasta. Ci siamo un po' allontanati negli anni. Certo, sarebbe bello se lui volesse fare qualcosa insieme, ma, in effetti, le nostre strade si sono un po' divise, e non avrebbe senso neanche chiedergli di suonare il basso. Comunque vedremo… magari posso provare a chiedergli se ha voglia di scrivere qualcosa con me e ti faccio sapere cosa mi dice (*ride*).

E fare un disco insieme a Steve Hackett?

Siamo diventati veramente ottimi amici ed è una possibilità a cui ho pensato spesso, anche se rischiamo di annullarci a vicenda, sebbene lui come chitarrista elettrico sia di gran lunga superiore a me. Non so, forse sarebbe meglio collaborare con gente totalmente diversa in modo da introdurre degli elementi musicali nuovi. Comunque, quello che penso di fare è di vedere prima il materiale com'è e poi cercare di capire cosa serve davvero.

Nel 2012, quando hai registrato SEVENTH HEAVEN, con Tony Banks vi siete praticamente sfiorati, dato che Tony ha registrato il suo SIX PIECES FOR ORCHESTRA con gli stessi orchestrali e i due dischi sono usciti quasi in contemporanea.

È stata una totale coincidenza, non siamo in contatto da anni! Anche Tony ha registrato a

ANDREW DOUGLAS

Anthony Philips tra Joji Hirota (a sinistra) e Richard Scott (a destra) in uno scatto promozionale per INVISIBLE MEN, 1983.

Praga, ma io ho fatto delle cose anche a Londra, dove ho trovato ci fosse più affinità con i musicisti. La gente va a Praga per risparmiare ma poi perdi giorni interi a correggere le sbavature. Ricordati, comunque, che io ho studiato orchestrazione e lui no. Nonostante l'aiuto di Andrew Skeet, ho fatto molto lavoro anche io. E lo stesso TARKA (album orchestrale del 1988) non è che fosse un progetto tanto più semplice. Questa coincidenza mi fa venire in mente quando pubblicai il mio 1984 più o meno in contemporanea con l'album di Rick Wakeman, che aveva addirittura lo stesso titolo! E nessuno di noi due sapeva del progetto dell'altro!

> **Io e Rick Wakeman una volta pubblicammo in contemporanea due dischi che avevano addirittura lo stesso titolo**

Rifaresti un altro disco impegnativo come SEVENTH HEAVEN?

A pensarci bene, dagli esordi ho sempre cercato di mescolare l'aspetto orchestrale con il resto, ma, man mano che passava il tempo, tutti si aspettavano da me qualcosa di più rock: in poche parole, andavo completamente controcorrente. Grazie al fatto che adesso non sono più le etichette a dettare legge su quello che devo fare, posso finalmente riprendere il percorso originale… non che nella mia carriera abbia fatto cose di cui vergognarmi, ma indubbiamente alcune cose sono venute fuori in modo poco spontaneo. In un certo senso, l'unico limite che ho oggi è solo il budget necessario per poter utilizzare l'orchestra. Già su THE GEESE AND THE GHOST i pezzi orchestrali creavano una bella combinazione tra musica classica e contemporanea. Ero stufo di vedere sempre i due aspetti separati, con il gruppo da una parte e l'orchestra dall'altra.

C'è un brano nella tua produzione, *Exocet* (da INVISIBLE MEN, 1983), che si riferisce in maniera esplicita al conflitto delle Falklands. Nello stesso anno, Roger Waters ha pubblicato con i Pink Floyd l'album THE FINAL CUT, che traeva spunto dagli stessi drammatici eventi: hai avuto modo di ascoltarlo?

No, non ho mai avuto modo di ascoltarlo. Però posso dirti che la guerra delle Falklands ha avuto effetti sconvolgenti sulla mia vita. Alcuni miei amici sono stati costretti a espatriare, ho anche dovuto accompagnare un'amica argentina all'aeroporto e immagino di essere schedato da qualche parte come simpatizzante del nemico! All'epoca non ho preso una posizione pro-Argentina, ma semplicemente pro-umanitaria. Alla maggior parte degli argentini non importava niente delle Falklands, un po' come accadde con i tedeschi durante la Prima guerra mondiale: non erano particolarmente attratti dall'idea di combattere ma erano pedine nelle mani di un despota e di qualche generale… gli argentini sono la gente più amichevole al mondo. È stato tutto molto surreale. Anche un altro mio brano, *The Women Were Watching*, parla di quegli eventi.

Quindi cosa possiamo aspettarci dopo le varie uscite antologiche?

Mi piacerebbe dedicarmi al disco di canzoni. Ma il fatto è che la Esoteric/Cherry Red ha rilevato l'intero catalogo e c'è la preoccupazione che qualcuno, dopo aver ascoltato i pezzi contenuti in HARVEST OF THE HEART, possa voler approfondire i dischi originali da cui sono tratti e non riuscire a trovarli. La gente oggi non ha abbastanza pazienza per aspettare magari un altro anno prima di avere quello che cerca.

Così non si corre il rischio di saturare il mercato?

Sinceramente mi preoccupa di più perdere potenziale ascoltatori. Sarà difficile trovare un equilibrio, ma cose tipo SLOW DANCE, TARKA e SIDES devono uscire appena possibile.

Magari anche in vinile…

Sono contento che il vinile stia ricominciando a essere un supporto commerciale. Mi piace molto che la sorgente sia calda per i dischi più acustici, anche se con le composizioni più elettroniche, probabilmente, non c'è molta differenza…

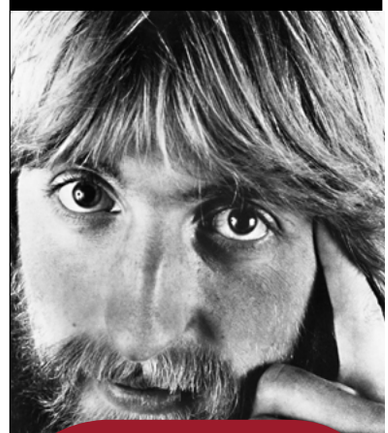
Nel frattempo, praticamente tutta la tua produzione è disponibile in streaming su Spotify: come vedi questa cosa, dato che i proventi dello streaming per gli artisti sono estremamente ridotti?

Non ne sono entusiasta, ma la mia carriera esiste già. Mi guadagno da vivere, principalmente, con la musica library su commissione. Per chi comincia adesso, diventa molto complicato vivere di musica: chi sostiene il contrario o è ricco o non capisce come funzionano realmente le cose. Del resto perché pagare quando puoi avere una cosa gratis?

La compilation in cinque Cd HARVEST OF THE HEART (Esoteric/Cherry Red, 2014) rappresenta una buon punto di partenza per avvicinarsi alla discografia di Ant.

ANT SU ANT

Quindici brani per entrare nell'universo di Anthony Phillips scelti dall'autore



1. *In The Beginning* (da FROM GENESIS TO REVELATION, 1969)
2. *The Serpent* (da FROM GENESIS TO REVELATION, 1969)
3. *In Limbo* (da FROM GENESIS TO REVELATION, 1969)
4. *Looking For Someone* (da TRESPASS, 1970)
5. *The Knife* (da TRESPASS, 1970)
6. *White Mountain* (da TRESPASS, 1970)
7. *Which Way The Wind Blows* (da THE GEESE AND THE GHOST, 1975)
8. *God If I Saw Her Now* (da THE GEESE AND THE GHOST, 1975)
9. *The Geese And The Ghost* (da THE GEESE AND THE GHOST, 1975)
10. *Collections* (da THE GEESE AND THE GHOST, 1975)
11. *Wise After The Event* (da WISE AFTER THE EVENT, 1978)
12. *Sleepfall* (da THE GEESE AND THE GHOST, 1975)
13. *Lucy Will* (da SIDES, 1979)
14. *Paperchase* (da WISE AFTER THE EVENT, 1978)
15. *Slow Dance* (da SLOW DANCE, 1990)

CARPA
DIEM

PUÒ UNA SEMPLICE CARPA RISALIRE LE CASCATE E TRASFORMARSI IN DRAGO? NEL SUO NUOVO ALBUM, KOI, LORENZO FELICIATI CI RACCONTA TUTTA LA STORIA...

TESTO: PAOLO CARNELLI

Lorenzo Feliciati con i Naked Truth: da sinistra Pat Mastelotto, Graham Haynes, il produttore Giacomo Bruzzo e Roy Powell. Il nuovo album del gruppo esce proprio in questi giorni.

"Sono un appassionato di pesci, in particolare mi piacciono molto le carpe. Nella mia casa in campagna ho costruito un piccolo stagno, dove mi soffermo spesso a guardarle nuotare. I loro colori sono tanto vari quanto affascinanti. Per questo si dice che non esista una carpa uguale all'altra". Lorenzo Feliciati ama le sfumature e lo dimostra chiaramente la sua corposa produzione musicale degli ultimi cinque anni: dai due album con i Naked Truth (con Pat Mastelotto e Roy Powell) al precedente FREQUENT FLYER; dal progetto Berserk!, in collaborazione con Lorenzo Esposito Fornasari, al recente TWINSCAPES, che lo ha visto intrecciare le corde con un altro grande bassista come Colin Edwin dei Porcupine Tree.

Per il suo nuovo album solista, intitolato KOI (carpa) proprio in omaggio alla carpa giapponese, ha lavorato in maniera differente rispetto al passato. Per la prima volta ha deciso d'abbracciare la strada del concept: KOI è infatti ispirato alla vita della carpa asiatica, simbolo d'eleganza, perseveranza e resistenza, che nelle saghe popolari riesce a risalire le cascate del Fiume Giallo venendo premiata dagli Dei, che la trasformano in un Drago Dorato, l'immagine del potere e della forza. La concettualità, però, non caratterizza solo il percorso narrativo: anche lo scenario sonoro dei vari brani è molto nitido e definito. "È stato così fin dalla prima fase della scrittura. Ho iniziato a comporre da solo pensando subito ai musicisti che volevo coinvolgere. Alessandro Gwis al piano e all'elettronica è il primo nome che mi è venuto in mente. Alessandro adotta uno speciale pick up, progettato da Bob Moog, che gli permette di utilizzare il pianoforte acustico per pilotare molti suoni memorizzati sul suo laptop, creando un connubio decisamente interessante". Per la batteria invece la scelta è caduta su un altro nome di primissimo piano come Steve Jansen. "Mi è sempre piaciuto il suo drumming, ovviamente dai tempi dei Japan fino ai suoi lavori solisti più recenti. Era uno dei tre batteristi con cui ho sempre desiderato suonare, insieme a Pat Mastelotto e Terry Bozzio". La collaborazione con un perfezionista come Jansen si è rivelata in realtà più semplice del previsto: il percussionista si è calato alla perfezione nelle atmosfere dell'album, confermando la bontà dell'intuizione iniziale. "Steve ha voluto prima ascoltare il materiale e poi ha dato la sua disponibilità. Per me è stato un sogno che si è realizzato. Penso che abbia veramente apprezzato la libertà che gli ho lasciato. Ha aggiunto senza togliere niente: non ha creato togliendo delle cose, ha dimostrato grande sensibilità ed empatia nello spazio a disposizione. Per ricordare il suo insegnamento ho appuntato in un foglietto che i più grandi sono sempre quelli più disponibili, i più rispettosi, perché capiscono che in realtà sei tu che ti stai esponendo al loro giudizio e non viceversa".

KOI resta un lavoro di difficile collocazione, anche se si sposa bene con le altre produzioni della RareNoise Records di Giacomo Bruzzo, una delle poche etichette a incarnare attualmente quella sorta di mecenatismo visionario tipico di realtà simili negli anni '70. Dentro ci sono il jazz, il prog, i King Crimson e i Weather Report, fino ad arrivare al David Bowie metafisico e sperimentale di OUTSIDE. Anche Frank Zappa merita una citazione per l'uso che Feliciati fa nell'album della sezione fiati, comprendente due tromboni e un sax baritono. Il modo in cui interagiscono con gli altri strumenti è particolarmente evidente durante *Fish Bowl*. "L'idea di partenza mi è venuta dagli unisoni caratteristici dei brani di Frank Zappa. In questo caso l'unisono è tra la sezione fiati e il basso distorto. L'apporto dei fiati nell'album è quasi minimale, non volevo assolutamente utilizzare la tradizionale big band jazz o funky, con i tipici strappi e contrappunti cadenzati ma qualcosa di più misterioso e oscuro".

Non è un caso che la title-track sia posizionata proprio in chiusura. In un crescendo dal taglio cinematico, la carpa si rende conto di avercela fatta e di essere diventata un drago. C'è qualcosa di autobiografico in questa storia? "Non saprei. Ho iniziato a suonare il basso seguendo mio fratello che strimpellava la chitarra. Un altro amico si era costruito la batteria e così, anche se a dire il vero ero molto più attratto dai tamburi, mi misi a suonare una chitarra utilizzando solo le prime due corde. La svolta ci fu quando andai a vedere i Weather Report nel loro ultimo tour con Jaco Pastorius, nel 1980: rimasi folgorato. Fu in quel momento che compresi come anche il basso potesse essere un elemento carismatico all'interno del gruppo musicale, non solo uno strumento sul quale si costruiscono le fondamenta ritmiche dei brani. Per me i Weather Report sono stati la sintesi perfetta tra jazz, Africa e Oriente, il tutto unito alla leggerezza di fondo che consentiva alla musica di non sconfinare nell'intellettualismo. *Margata* rappresenta un po' il mio omaggio a Jaco. La sua capacità di elaborare le melodie sul basso è ancora insuperata. Penso che tutta la musica degli ultimi 40 anni sia stata enormemente influenzata dal suo modo di suonare e dal suo particolare approccio alla composizione."

Per molti artisti KOI potrebbe rappresentare un punto di arrivo. Il passo di Lorenzo, invece, non accenna a rallentare. All'orizzonte si intravede infatti già la sagoma del nuovo album dei Naked Truth, AVIAN THUG, in uscita a fine novembre, coprodotto da Feliciati insieme a Bill Laswell. "Grazie ai Naked Truth sto riscoprendo il suono del basso. Nel mix del nuovo album Laswell ha voluto asciugare molto il mio strumento, ha tolto tanto. A volte si tende ad avere l'*horror vacui*, la paura del vuoto. Bill, invece, ha voluto ritirare fuori il suono della corda, mettendo il basso ancora più in evidenza. Riascoltandomi mi son reso conto di aver fatto delle cose magari più semplici a livello di note ma comunque molto efficaci.

KOI (2015), tra King Crimson e Weather Report.

KOI è disponibile su etichetta RareNoise Records in Cd e Lp. More info: www.rarenoiserecords.com.

«Amo la forma musicale orizzontale, non gerarchica, in opposizione alla verticalità delle composizioni in cui chi è alla base si limita ad accompagnare il solista di turno»

IQ RISVEGLI PROGRESSIVI

Una manciata di dischi resta impressa nella memoria dei fan come baluardo del progressive negli anni '80, quando il genere vive i suoi momenti più difficili. THE WAKE degli **IQ** è uno di questi…

Testo: **Simone Mazzilli**

Se a trent'anni esatti di distanza ci troviamo a celebrare un album come THE WAKE, è perché si tratta di un lavoro emblematico dello stato del prog di quei giorni: al suo interno si trova un suono inaudito, stringato, rabbioso, ma comunque pervaso dalla sfrontata venerazione per gli accorgimenti stilistici del prog più classico. La storia stessa degli IQ sembra riflettersi nel loro secondo album: si formano sul finire degli anni '70, dopo che alcuni dei futuri membri si erano incontrati a un concerto dei Genesis. Da Collins e soci la band riceve il suo *imprinting*; eppure i demo originari (i primi a nome The Lens, poi il mitico SEVEN STORIES INTO EIGHT, 1982, come IQ) dimostrano una certa inclinazione al jazz rock e, soprattutto, allo humour. Tuttavia, quando nel 1983 esce TALES FROM THE LUSH ATTIC, il primo album degli IQ, sembra che il gruppo voglia sedurre a tutti i costi quanti non riescono a trascorrere più di una settimana senza ascoltare FOXTROT. Uno sparuto seguito di fan si accorge di questo gruppo e lo incoraggia a continuare. La formazione è ormai stabile: Mike Holmes, chitarrista, guida la truppa con Martin Orford, tastiere, Tim Esau, basso, Paul Cook, batteria e Peter Nicholls, voce. I cinque decidono di diventare professionisti, si procurano un appartamento a Londra e accettano di suonare in ogni dove pur di cercare di allargare il proprio seguito. I due anni successivi sono ricchi di tensioni: il gruppo vive facendo la fame, con l'unica possibilità di dedicarsi alla frenetica attività live per cercare di sopravvivere. Tutto ciò ha due conseguenze: il quintetto migliora sempre di più la sua coesione dal vivo e la padronanza degli strumenti, ma compromette la qualità delle relazioni interpersonali. Questa mistura di ambizione e tensione si riflette nelle loro nuove composizioni: tutto il materiale che finirà in THE WAKE viene scritto in quei mesi. Il risultato dello sforzo è oggi considerato una punta di diamante di quel movimento nascente che verrà poi ribattezzato, un po' impropriamente e non senza un certo tono dispregiativo, "neo-prog". Assieme a THE WAKE, condividono questo podio il trittico discografico iniziale dei Marillion (SCRIPT FOR A JESTER'S TEAR, 1983 – FUGAZI, 1984 – MISPLACED CHILDHOOD, 1985), THE JEWEL (1985) dei Pendragon, FACT & FICTION (1982) dei Twelfth Night e, meno importante, THE SENTINEL (1984) dei Pallas. Quando l'album vede la luce, nei primi giorni di giugno del 1985, pare che tutti gli elementi migliori emersi finora nella scena new prog si fondano in questo nuovo, folgorante, intensissimo concept.

THE WAKE (1985) è stato ristampato in un box contenente 3 Cd e un Dvd per il venticinquennale delle sua pubblicazione.

Gli IQ dal vivo nel 2012.

MARK MCGAUGHREAN

DOPO E OLTRE LA MORTE

Filo conduttore di THE WAKE: la morte e il cammino dell'anima dopo la morte. Un tema lugubre, poco trattato dagli autori prog. Lo stile di Peter Nicholls, diversamente da quello degli altri colleghi, è asciutto ed evocativo, mai didascalico: preferisce suscitare suggestioni piuttosto che raccontare vicende. Proprio per questo non si può descrivere il contenuto poetico come provvisto di una trama, di un susseguirsi di event; è, al contrario, un viaggio nelle suggestioni più cupe e viscerali inerenti al tema della morte, considerate dal punto di vista dell'anima o dell'entità di colui che

THE WAKE fu un album partorito in un momento del tutto magico per il new prog inglese, ma non essendo supportato da una promozione adeguata fu completamente oscurato dal fenomeno Marillion
LUCA BENPORATH

Backstage 1984: Peter Nicholls è vestito da donna perché gli IQ eseguivano spesso "Suffragette City" di Bowie come bis...

muore, con testi volutamente criptici. Un tema del genere, che avrebbe fatto impallidire anche Robert Smith o Peter Murphy, è uno dei principali elementi di novità del disco. Se qualcuno all'epoca si fosse accorto di quale estremo dark potessero toccare queste liriche, l'album sarebbe stato probabilmente accostato a PORNOGRAPHY (1982) dei Cure o a BURNING FROM THE INSIDE (1983) dei Bauhaus. Invece, al tempo, il disco finì nel calderone del neo-prog, il che fu probabilmente la sua condanna.

Outer Limits apre l'album e si capisce subito che tira un'aria nuova. Il suono pulsante (ricavato dal basso di Esau, ma suonato con la tastiera: un piccolo miracolo tecnico degli autarchici e poverissimi IQ del tempo) mette in allarme e allude al battito cardiaco. Schiantata in soffitta la morbidezza delle opening storiche del prog, gli IQ si presentano tesi, schietti ed essenziali. Nicholls ci parla di un esile ponte, che guida l'anima al "dopo": il paradiso è in fondo al ponte, ma se si cade c'è l'inferno. Il simil-Gabriel che aveva quasi fatto tenerezza nel primo album, si è trasformato in un cantante istintivo e rabbioso. La strofa finale è urlata con sincera disperazione, al limite delle proprie possibilità. A corto di fiato, con la laringe sollecitata oltremisura, privo di una vera impostazione tecnica professionale, il timbro di Nicholls si trasforma in emozione pura, in un grido senza un domani. Per rendere la sua voce così graffiante, ricorre (in quasi tutto l'album) a un accorgimento tecnico azzeccato: elimina ogni delay, registrando le parti vocali in tutta la loro crudezza, costringendosi molte volte a urlare senza ritegno.

La title track è il manifesto dei nuovi IQ, ed è quasi un brano punk. Il ritmo pompato, il basso ripetitivo, una chitarra slabbrata e un canto privo di ogni gentilezza la rendono rude e modernissima. Pur avendo una classica struttura da canzone, *The Wake* dà la misura di quanto gli IQ siano riusciti a far tesoro degli insegnamenti della new wave in fase d'arrangiamento, essenziale e compiuto. Il finale del pezzo fa invocare una pausa, ma la musica continua con accordi di tastiere dilatati e sognanti, che dopo due minuti sfociano in un rocambolesco tripudio di rullate e aperture. Per questo motivo il bassista Tim Esau soprannominò scherzosamente questa canzone *The Magic Roundabout*, dal titolo di un programma per bambini dell'epoca, caratterizzato da una sigla ritmata e giocosa. La prima facciata si

L'immagine che ha ispirato la copertina di THE WAKE è tratta dal film *La guerra del fuoco* del 1981.

Gli IQ nel 1985: da sinistra Mike Holmes (chitarre) Peter Nicholls (voce) Martin Orford (tastiere), Paul Cook (batteria), Tim Esau (basso).

Su THE WAKE ho utilizzato principalmente una Gibson Firebrand, anche se in uno dei brani c'è una Stratocaster con un bel tremolo. Per *Corners* fui costretto a farmi prestare un sitar
MIKE HOLMES

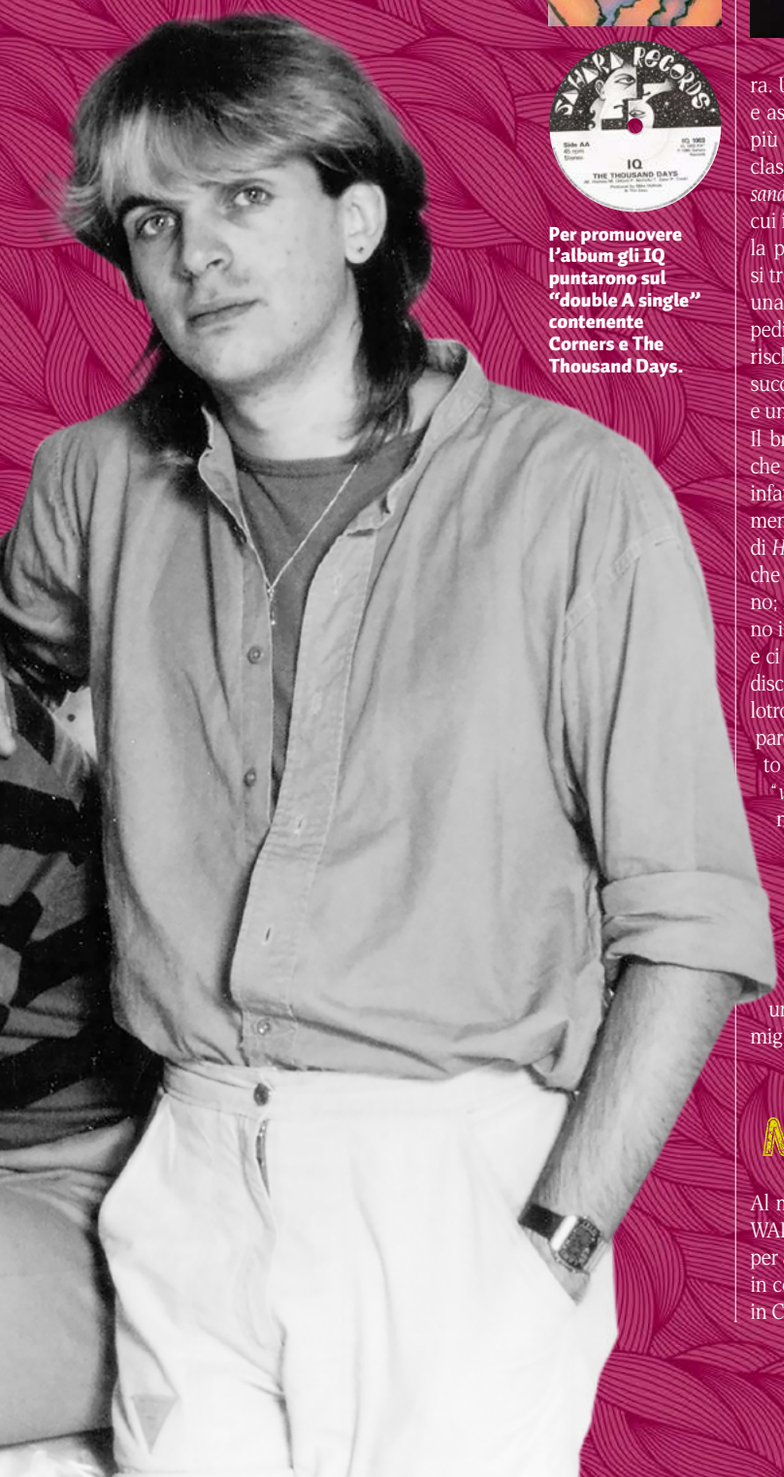
chiude con *Corners*: figlia di *Barbell Is In*, singolo del 1983, e di una certa vena burlona e discotecara di Orford e Esau: è una canzone dalla scrittura elegante e raffinata, che adegua questa vena più ludica degli IQ all'austerità del concept. Basata su un pattern di drum machine al quale si aggiungono via via gli altri strumenti, si fa notare per un insolito riff di sitar e un ritornello cantabile.

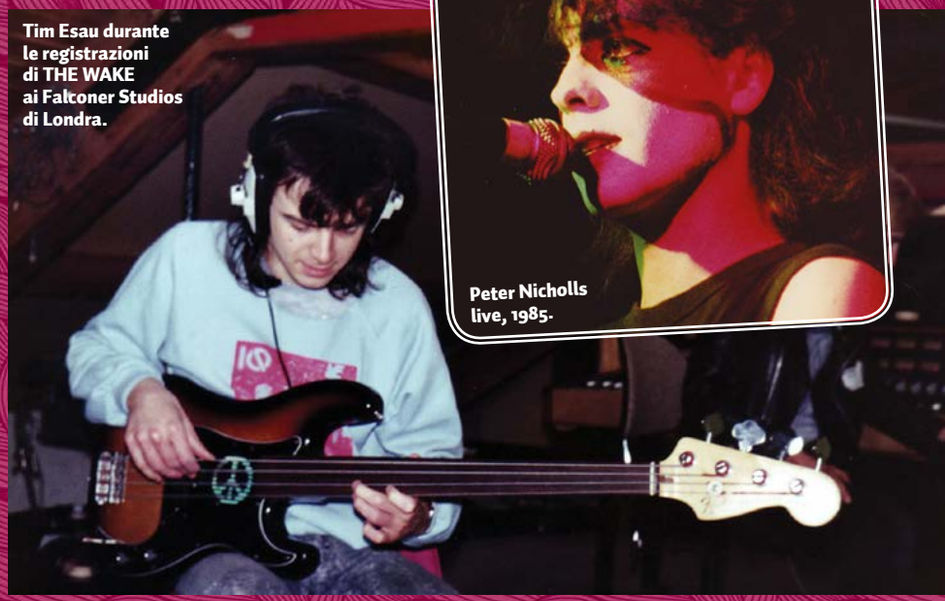
Il leggendario 45 giri con una sola facciata (contenente il brano *Hollow Afternoon*) che fu regalato ai fan durante il concerto al Marquee Club del 31/12/1984.

SEPOLTI VIVI

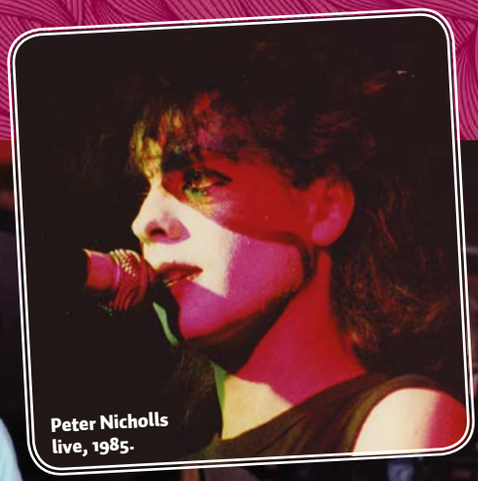
Il lato B si apre con un arpeggio ipnotico e incalzante, sul quale inizia il canto di *Widow's Peak*: "*Garden over me the secret i love most…*". Giardino sopra di me. Già, sopra. Ci ritroviamo senza fiato, sepolti vivi, sottoterra. Un incubo asfissiante, variazioni furiose e assoli struggenti: *Widow's Peak* è il brano più complesso e, proprio per questo, più classico del disco. La successiva *The Thousand Days* è una delle ultime composizioni a cui il gruppo si dedica, ormai a ridosso della pubblicazione dell'Lp. Forse per questo si tratta di un brano più rilassato, dotato di una struttura agile e piacevole, che non impedisce ai cinque (tanto per non correre il rischio che la canzone diventi un singolo di successo) di aggiungervi qualche mellotron e un assolo di chitarra.

Per promuovere l'album gli IQ puntarono sul "double A single" contenente Corners e The Thousand Days.





Tim Esau durante le registrazioni di THE WAKE ai Falconer Studios di Londra.



Peter Nicholls live, 1985.

Il brano conclusivo è senza dubbio quello che dà maggiori problemi nella scrittura, e infatti viene completato solo all'ultimo momento, grazie a uno sforzo collettivo. L'inizio di *Headlong* è struggente, con voce e tastiera che si inseguono esili come il vetro di Murano; rintocchi di campane sepolcrali e il tuono in lontananza richiamano al rito funebre e ci guidano ai due minuti più intensi della discografia degli IQ, con quell'assolo di mellotron (scritto dal chitarrista!) che davvero pare aprire le porte di un altro mondo, tanto è denso di pathos. Peter grida disperato "*who remembers me?*" e torna il sole, sulle note del riff iniziale di *Outer Limits*. La canzone piega inaspettatamente verso un finale aperto, ottimista: il canto riproduce la linea vocale di *Corners* mentre il riff conclusivo è anch'esso tratto da *Outer Limits*. Così tutti i temi poetici e musicali del disco si fondono in un unico brano, facendone probabilmente la miglior canzone mai scritta dagli IQ.

MAI PIÙ INSIEME

Al momento della sua pubblicazione, THE WAKE riesce a vendere 10.000 copie. Poi, per anni, diventa quasi un'impresa trovarlo in commercio. Le ristampe non autorizzate in Cd sono le uniche reperibili, il che spinge l'etichetta GEP (gestita dal gruppo stesso) a curare una serie di riedizioni, l'ultima delle quali è stata pubblicata in occasione del suo venticinquesimo anniversario. Tuttora, ai concerti degli IQ, i brani di THE WAKE ricevono un'accoglienza speciale. Perché è un album con una sua identità, senza cali di tensione, spregiudicato e ammaliante. Esteriormente si presentava con una copertina disegnata da Peter Nicholls: su uno sfondo verde scuro, una serie di volti è disposta in circolo; il volto più evidente somiglia a Nicholls stesso. In realtà, Peter fece il ritratto di un personaggio del film *La guerra del fuoco*, ma modificò il trucco del viso rendendolo simile a quello che lui usava in concerto, ingenerando un'ondata di gelosia da parte dei compagni. Poco dopo il cantante lascerà il gruppo, per poi rientrare di nuovo nel 1993. Tuttavia, mai più gli IQ registreranno alcunché in studio con questa formazione, a causa delle successive defezioni di Tim Esau e Martin Orford.

> **Il concerto del 1989 a Milano fu straordinario: dopo di noi salirono sul palco Mike + The Mechanics, ma il pubblicò continuò a cantare "IQ! IQ!" per dieci minuti**
> **PAUL MENEL**

NEWAVEPUNKPROG? THE WAKE RACCONTATO DA MIKE HOLMES DEGLI IQ

Testo: **Paolo Carnelli**

A trent'anni di distanza, ci sono delle cose di THE WAKE che, avendone la possibilità, ti piacerebbe modificare?
A essere sinceri, mi piacerebbe rimixarlo completamente! Sarebbe fantastico poter processare adeguatamente la batteria e creare un po' più di spazio tra i vari strumenti. Purtroppo non sono in possesso del master originale su 24 piste, l'unica traccia che sono riuscito a recuperare è *Corners*, che infatti abbiamo inserito nel cofanetto per il venticinquennale per dare a tutti la possibilità di divertirsi a creare il proprio mix personale. Con THE WAKE è stata la prima volta che abbiamo provato a produrre il nostro materiale (per il nostro 33 giri di esordio, TALES FROM THE LUSH ATTIC, 1983, non è possibile parlare di vera e propria produzione): ci sembrava un sogno poter avere lo studio di registrazione a disposizione per tre settimane! Avevamo un sacco di idee per la produzione e gli arrangiamenti ma non avendo molta esperienza abbiamo pagato qualcosa in termini di resa sonora, anche se poi l'atmosfera dell'album riesce a mascherare il tutto.

Qual'è il brano di THE WAKE a cui sei più legato?
Onestamente non saprei rispondere... quando penso a THE WAKE non riesco a isolare le singole tracce perché lo considero come un brano unico da ascoltare tutto di seguito, dalle prime note di *Outer Limits* fino al fade out di *Headlong*, che sembra essere il brano preferito dai fan... strano perché l'abbiamo messa su in fretta poco prima di entrare in studio.

Qual era il vostro rapporto all'epoca con la scena new wave inglese e americana, come a tuo avviso si riverberano quel tipo di sonorità nell'album?
Diciamo che avevamo un po' uno spirito punk. Penso che ci abbia aiutato a uscire fuori dai classici stilemi prog e a inserire nella nostra musica elementi che non avessero necessariamente qualcosa a che fare con il progressive rock. Puoi sentire questo tipo di atteggiamento in cose come l'inizio di *The Magic Roundabout*, dove c'è un groove molto diretto e spartano. Alla base del punk e della new wave c'era proprio questa strana commistione tra le buone idee elaborate in fase di composizione e la voglia di attaccare il cavo della chitarra all'amplificatore e suonare senza starci a pensare troppo. Tutto questo è tremendamente presente in THE WAKE. È un'estensione del "fai da te" più casalingo. In un certo senso ci siamo comportati come una garage band... entusiasmo e ingenuità allo stato puro.

MARK MCGAUGHREAN

Il chitarrista Mike Holmes ha fondato gli IQ nel 1981 insieme al tastierista Martin Orford.

Nel booklet del cofanetto per il 25nnale si parla apertamente di grande rivalità e competizione con gli altri gruppi della scena "new prog" dell'epoca.
Non sono sicuro che sia corretto parlare addirittura di "rivalità". Ci ritrovavamo spesso al Marquee Club di Wardour Street dove all'epoca suonavano molte band new prog e ci fermavamo spesso a parlare con gli altri musicisti, in particolare con i ragazzi dei Pallas e dei Twelfth Night. Era bello vedere che stava nascendo una vera e propria scena new progressive, anche se ovviamente cercavamo sempre di avere una copertura promozionale maggiore rispetto agli altri. Comunque ricordo benissimo di essere andato a volantinare a un concerto dei Marillion...

Ho sempre avuto una curiosità: proprio alla fine di *Widow's Peak*, mentre il pezzo sfuma, ci sono alcune note di chitarra che ricordano quelle alla fine di *Awaken* degli Yes: è una semplice coincidenza o un riferimento voluto?
No, non è una coincidenza, è proprio un plagio (*ride*). *Awaken* è un brano talmente bello che ho pensato che una piccola citazione ci sarebbe stata bene. Complimenti, finora poche persone se ne sono accorte...

Che ricordi hai del primo concerto italiano degli IQ, nel 1989, con Mike and the Mechanics?
Oddio, sono passati più di 25 anni! Ricordo che il teatro era bello, e il pubblico entusiasta. Mi sembra che siamo andati molto meglio noi dei Mechanics, il che ovviamente ci ha fatto molto piacere. Poi mi ricordo anche che dopo il concerto sono stato trascinato al bar e mi hanno costretto a bere un sacco di birra (*ride*).

GLI IQ IN ITALIA: 25 ANNI DI CONCERTI E UNA FALSA PARTENZA

Testo: **Luca Benporath**

È ampiamente risaputo come all'inizio degli anni '70 il nostro Paese sia stato tra i primi a sintonizzarsi sulle lunghezze d'onda del rock progressivo, in termini di apprezzamento, diffusione ed emulazione: Jethro Tull, Genesis, Gentle Giant, Yes, Van der Graaf Generator e tanti altri fecero dell'Italia quasi la loro seconda casa. Poi, a partire da metà decade, il vuoto assoluto. Almeno fino al 1982, quando i Genesis rimisero piede da noi cantando "Italia, campioni del mondo". Tuttavia lo scenario era ancora troppo complicato per permettere alle piccole band del cosiddetto movimento "new progressive" di affacciarsi sui nostri palcoscenici: oltre alla distanza geografica, il pubblico era ancora troppo poco numeroso per poter sperare di riempire anche le piccole sale dei circuiti tradizionali. Per rompere il ghiaccio gli IQ riuscirono ad approfittare dell'occasione – più unica che rara – di suonare come supporter di Mike + The Mechanics, la band messa in piedi qualche anno prima da Mike Rutherford dei Genesis. Una ventina di date in giro per l'Europa tra cui l'unico appuntamento fissato nella penisola, al Teatro Orfeo di Milano, il 23 febbraio 1989. Gli IQ avrebbero eseguito dal vivo anche materiale dal nuovo album ARE YOU SITTING COMFORTABLY?. Questo a molti era sembrato un deciso cambio verso un pop commerciale abbastanza insulso: ripudio improvviso di tutta l'eredità progressiva? Fu con questo interrogativo che ci presentammo all'Orfeo per seguire lo show che avrebbe visto, come da programma, salire sul palco gli IQ alle 20 e poi a seguire, alle 21, i "Meccanici". Purtroppo, per ragioni a tutt'oggi ancora sconosciute, alle 19 le luci si abbassarono e tutti coloro (pochi) che erano arrivati in anticipo e che stazionavano ancora nel salone antistante il teatro, furono costretti a una transumanza in tutta fretta verso i propri posti. Fu così che un concerto atteso da parecchie centinaia di fan si tenne praticamente di fronte a poche decine di persone. Ma chi non c'era cosa si era perso? Sicuramente una prestazione convincente, durante la quale la band riuscì in soli 45 minuti a proporre un sunto della propria discografia, con un mix di nuovi brani (oltre al singolo *Sold On You* / *Wurensh*, anche *Nothing At All*), episodi tratti dall'ottimo NOMZAMO (1987), in particolare *Human Nature* e *Common Ground*, riuscendo pure a inserire la preistorica *Widow's Peak* da THE WAKE, particolarmente riuscita nella versione con Paul Menel alla voce al posto di Peter Nicholls. Una bella prova, ma che purtroppo assomigliava più a un soundcheck di fronte a pochi amici, piuttosto che alla prima esibizione in terra italica degli IQ. I fan dovettero attendere ben 5 anni per rivedere dalle nostre parti la band, e in quel lasso di tempo molte cose erano cambiate: Nicholls era ritornato a bordo, lo storico bassista Tim Esau aveva fatto posto a John Jowitt e soprattutto la band era ritornata agli antichi fasti new prog col convincente EVER (1993). In questo caso, un gruppo di giovani appassionati, capitanati dalla rivista «Paperlate», si mise insieme per organizzare lo show di Cusano Milanino nel novembre '94, in quello che, per qualche stagione, fu il vero centro di gravità permanente del progressive live in Italia: Il Circolino. In quella fredda serata di novembre si consumò la vendetta della band nei confronti dell'occasione perduta cinque anni prima. Il concerto, due ore e venti di durata, fu un viaggio attraverso tutto il repertorio del gruppo inglese, partendo da *Awake And Nervous* e *The Enemy Smacks* fino ad arrivare a presentare pezzi che sarebbero apparsi nel successivo album SUBTERRANEA (1997). Fortunatamente da quel momento i concerti italici degli IQ si sono susseguiti, certamente non con una cadenza esagerata, ma con una frequenza tale da rendere possibile a molti di vederli in azione. In tutto, una decina di date in venticinque anni, non certo moltissime ma neppure poche. Ciononostante, il rapporto col pubblico italiano è ancora molto saldo e la band spera sempre che qualche promoter riesca a riportarli nel Belpaese... se ci sono volontari, che si facciano avanti!

SIMONE CECCHETTI

Peter Nicholls, Roma 23/11/2007.

Those were the days: negli anni '80 e '90 il legame tra il pubblico italiano e gli IQ era mantenuto vivo dalla rivista musicale «Paperlate».

PROGRESSIVAMENTE PHOTOSTORY

Un "tranquillo" festival prog di musica e fotografia. Dal 17 al 20 settembre al Planet Live Club di Roma si è svolta la 23esima edizione del Progressivamente Festival, nato nel 1993. Vi hanno partecipato, in ordine di apparizione: Ellesmere, Fabbrica dell'assoluto, Arcadelt con Arturo Stalerti (tastierista dei Pierrot Lunaire), Zoo di Berlino con Pino Ballarini (voce dei dischi classici del Rovescio della medaglia, Osanna, Taproban, Nuova raccomandata con ricevuta di ritorno, Metamorfosi, Agorà con Patrizio Fariselli (tastierista degli Area). Ci facciamo raccontare le emozioni fotografiche di un "tranquillo" festival prog da Francesco Desmaele, uno dei migliori fotografi a livello internazionale e collaboratore di «Prog» Italia…

Testo e foto: Francesco Desmaele

Ero seduto davanti al primo espresso della giornata, ancora indeciso se potermi considerare sveglio o ancora addormentato, quando il mio cellulare si è messo a squillare. Guido stava chiamando: è troppo presto, non sono in grado di rispondere, ho troppo sonno. Insiste, ok, va bene, ci provo e rispondo. "Ciao", fa lui, "oggi inizia il Progressivamente Free Festival, mi confermi che vieni a fare le foto, vero? Il soundcheck inizia alle 18".
"Come? Si certo ok, ci vediamo lì". Chiudo… decisamente una parte di me non è ancora sveglia; fotografare un festival stasera, e come mi organizzo, cosa porto? Ricapitoliamo: macchine fotografiche, batterie cariche, schede formattate, obbiettivo grandangolare per le immagini sotto palco, uno zoom medio per poter riprendere gli artisti a figura intera da poco distante, poi la solita lente per le foto da lontano, per quelle che non riesci a fare da vicino quando c'è il pubblico accalcato sotto palco, un piccolo flash per il backstage. Mi sembra ci sia tutto. Il caffè sta facendo effetto. Ore 17.45, eccomi qua, nella sala vuota prima del concerto. Ci sono tecnici ovunque, gente che si rincorre con cavi, amplificatori, tastiere, musicisti sul palco a sistemare gli strumenti e altri, invece, seduti sui divani che discutono tra loro, un caos ordinato direi. D'altronde stasera e le altre si alterneranno 9 gruppi sul palco, quindi le prove del suono inizieranno con la band che si esibirà per ultima, e via via proveranno le altre nell'ordine inverso all'apparizione sul palco; il lavoro è complesso per lo staff e l'organizzazione. Scatto qualche foto, ovviamente le luci sul palco sono l'ultima cosa che viene sistemata, perché è impossibile fare un lavoro di puntamento dei fari accurato. Le band avranno formazioni differenti, per numero e strumentazione, insomma, come al solito il tecnico luci farà come potrà, magari seguendo qualche suggerimento del fotografo, ma ora non c'è tempo per lavorarci su. Scatto lo stesso, non importa avere la luce giusta, questo è il momento delle emozioni forti. Gli artisti saggiano il legno del palco, cercano di trovare il giusto bilanciamento tra i vari suoni degli strumenti; fanno "gli ascolti", come si dice qua. Nessuno indossa i vestiti di scena, nessuno fa lo show, è il momento della "musica nuda", dei normali nervosismi pre-esibizione… e io scatto ma devo essere quasi invisibile, non farmi no-

Agorà con Patrizio Fariselli.

Osanna.

Pierfrancesco Drago degli Arcadelt.

> Ci siamo, inizia il grande volo, la musica ci riempie e ci porta con lei

tare, non aggiungere anche la tensione che normalmente una macchina fotografica puntata può generare.

Buio in sala, c'è impazienza nell'aria, qualcuno è qui per ascoltare gruppi che segue da anni, di cui potrebbe raccontarti mille storie e retroscena segreti, altri sono qua per curiosità: cosa sarà mai questa musica prog? Le mie due macchine fotografiche sono pronte, come sempre ho sistemato tutto prima che venissero spente le luci: su una ho montato la lente per foto da distanza ravvicinata, sull'altra il mio zoom da lontano, settaggi uguali, stessi tempi e stessa apertura e sensibilità degli Iso. Stavo quasi dimenticando di mettermi i tappi nelle orecchie per difenderle dai decibel dell'impianto, per fortuna ne ho sempre una scorta dietro, così spero di non arrivare già sordo alla pensione. Ore 22.00, si comincia, Guido sale sul palco e presenta il primo gruppo, e io mi sistemo sotto palco, scatto qualche foto per provare a capire se ho settato bene le macchine in rapporto alla luce. Via, si parte. Cerco di fotografare qualche faccia dei musicisti, percepisco la leggera emozione delle prime note, quando la felicità del poter suonare la propria musica, di poter raccontare le proprie storie, si mischia con la logica paura d'iniziare… quell'attimo quando si schiudono le ali e ci si lancia nel vuoto, quell'attimo quando i piedi lasciano il suolo per balzare in avanti. Ci siamo, inizia il grande volo, la musica ci riempie e ci porta con lei. È in questi momenti che spesso si costruisce quella specie di complicità, fra l'artista e il fotografo, la magia che renderà possibile fermare le vere emozioni negli scatti. Siamo qui: io sotto palco con la macchina in mano e ti guardo per un attimo negli occhi… tu il cantante, il musicista che deve fare lo show. Stai cercando di dominare le emozioni per incanalarle e farle uscire in canto e musica; in quel momento sembri nudo, a volte indeciso, a volte spavaldo, e per un attimo mi guardi. Io ti vedo e non scatto, scosto la macchina, è tutto troppo intimo: è un momento che deve restare tra noi, un piccolo segreto. È solo un secondo, e poi siamo già in pieno concerto, faccio il mio lavoro, cerco gli attimi più importanti, seguo il ritmo della batteria, dei movimenti, cerco i piccoli gesti che ogni band usa per comunicare sul palco, cerco ancora gli sguardi degli artisti. Sorridono… sorrido e scatto, applaudo

5 COSE DA NON FARE MENTRE SI SCATTANO FOTO A UN CONCERTO

1. Muovervi sotto palco in maniera scomposta disturbando gli artisti sul palco e il pubblico che sta guardando il concerto.
2. Usare flash.
3. Salire o provare a salire sul palco per scattare quando non siete accreditati o autorizzati.
4. Disturbare gli altri fotografi andando a coprire la loro visuale mentre stanno scattando.
5. Scattare a raffica, mille foto in maniera compulsiva, foto che non potrete guardare mai perché ci vuole troppo tempo.

Gianluca De Rossi dei Taproban.

e scatto. Non cerco d'ottenere un gesto di attenzione da chi sta esibendosi, non m'interessa la super foto in cui mi salutano dal palco, quell'attimo di egocentrismo che tutti i fotografi hanno, non serve, non è il mio show; resto nell'ombra e cerco di raccontare quello che vedo, non fotografo mai a raffica, cerco un filo conduttore tra la prima e l'ultima nota.

Credo di avere abbastanza foto per adesso, lascio la sala e m'infilo nel backstage. Lo so,

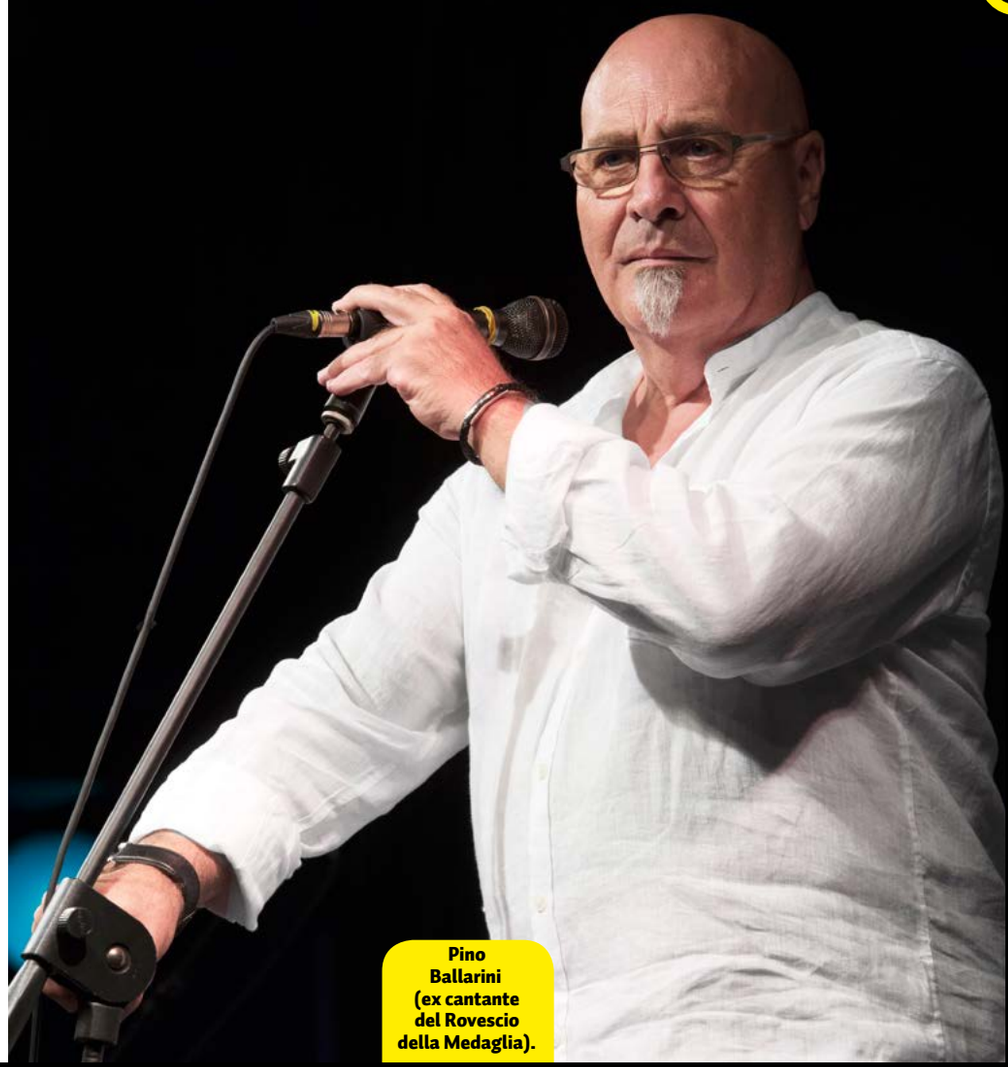
> Fortunatamente a un Festival Prog la gente urla, applaude e chiama a gran voce il gruppo a tornare sul palco

sono fortunato a poterlo fare, ma questo è il vantaggio di questo mestiere. Scendo le scale, supero le porte, e con le macchine fotografiche ai fianchi provo a entrare nei camerini dei gruppi che dopo saliranno sul palco. Si entra sempre in punta dei piedi, anche se magari gli artisti li conosci già da tanto, e loro ti hanno già visto mentre facevano il soundcheck: è sempre entrare in casa loro, bisogna rispettare i momenti e i caratteri di ognuno. C'è chi scherza senza avvertire tensione, anzi vuole che scatti qualche foto con lui e le altre band insieme nel retropalco, e chi, al contrario, ripassa le parti da suonare… e non vorrebbe averti intorno. C'è chi si sente la star della serata… e chi lo è veramente. È un momento molto bello da vivere, dove magari non scatti mille foto, ma sicuramente quelle poche sono il frutto di un buon rapporto umano con gli artisti. Spesso, stando dietro le quinte, scopri la band che aspetta di subentrare a quella che sta ancora suonando, che sbircia dietro le tende per guardare cosa stia succedendo sul palco, magari cantando piano piano le canzoni che in quel momento anche il pubblico sta gridando a squarciagola. Mi fa sorridere sempre questa cosa, vedere quanto la musica unisca e quando

Fabbrica dell'assoluto.

gli artisti si rispettino e si stimino fra loro, almeno in un festival come questo. Siamo al culmine dello show, devo tornare davanti al palco, saluto con un "ciao ci vediamo di là" e ripercorro i corridoi per arrivare appena in tempo per scattare le foto dell'ultima canzone del primo spettacolo. Un colpo di batteria chiude lo show e la band ringrazia, si prende gli applausi ed io cerco i visi felici, quegli attimi veloci del saluto. Escono, il palco è vuoto, ma ancora pieno di energia, la gente aspetta il bis, per fortuna che a un Festival Prog la gente urla, applaude e chiama a gran voce il gruppo a tornare sul palco; non è come in molti altri concerti, dove vedi gli spettatori, fermi in attesa, come se fossero davanti alla tv, totalmente incapaci di interagire con quello che hanno davanti, tutti presi nel riprendere e riprendersi con i cellulari, come se non guardassero lo spettacolo dal vivo, ma lo vedessero solo attraverso i loro piccoli monitor. Chiasso, urla, ecco tornare gli artisti in scena e fermo le ultime emozioni della serata con le mie immagini. Stavolta è proprio l'ultima canzone, salutano, un abbraccio collettivo e poi via di corsa dal palco per lasciare lo spazio alla prossima band. To be continued...

> C'è chi si sente la star della serata... e chi lo è veramente



Pino Ballarini (ex cantante del Rovescio della Medaglia).

Claudio Cassio.

5 COSE DA FARE MENTRE SI SCATTANO FOTO A UN CONCERTO

1. Studiare la posizione migliore per scattare le foto, cercando di intuire come gli artisti siano posizionati sul palco in base a come sono disposti microfoni, tastiere e amplificatori.

2. Concentrarsi sulla musica e sulle emozioni che gli artisti riescono a suscitare in voi.

3. Saper aspettare il momento per fotografare l'attimo di maggiore intensità artistica e non scattare a caso.

4. Provare a raccontare l'evento a cui state assistendo con le foto, senza andare a caccia di quelle a effetto, ma riassumendo in pochi scatti come voi avete vissuto il concerto.

5. Siate voi stessi, non cercate di copiare altri fotografi, cercate di esprimere la vostra unicità.

Patrizio Fariselli (Area).

Daniele Pomo, ospite di Ellesmere.

Arturo Stalteri, ex Pierrot Lunaire, ospite degli Arcadelt.

Zoo di Berlino.

Nuova raccomandata con ricevuta di ritorno.

Fabio Moresco di Metamorfosi.

Jimmy Spitaleri di Metamorfosi.

Metamorfosi.

I signori della Vertigine

Breve storia della **VERTIGO RECORDS**

Riviviamo la magia di alcune delle più grandi etichette di tutti i tempi con le miniguide di **Prog**

Testo: **Daryl Easlea**

La Vertigo Record, etichetta sussidiaria della Philips, resta una delle più amate e collezionate tra quelle che hanno fatto la storia del prog. Come è accaduto per molte altre realtà discografiche del periodo, è nata grazie a un personaggio particolarmente in sintonia con l'evoluzione culturale dell'epoca. Olav Wyper lanciò la Vertigo subito dopo essere stato assunto alla Philips come responsabile per il Regno Unito, grazie ad alcuni trascorsi di successo con la Emi e con la CBS. Le prime uscite furono molto variegate, spesso all'avanguardia, persino per i livelli creativi di quei tempi artisticamente sfrenati: si andava dal jazz-rock dei Colosseum al proto-metal dei Black Sabbath, da Rod Stewart nelle vesti di cantastorie folk a Ramases, ingegnere d'impianti termici convertitosi al misticismo psichedelico. Come le migliori etichette dell'epoca, la Vertigo offriva un universo alternativo ma poco rassicurante. Dati gli standard produttivi elevati prefissati, ogni album veniva pubblicato in formato *gatefold* (copertina apribile). Per le grafiche la Vertigo si avvaleva di artisti emergenti come Marcus Keef e Roger Dean e il suo caratteristico logo a spirale era ispirato a Marcel Duchamp. Creato dalla sua squadra di designer, Linda Glover e Mike Stanford, sull'idea dello stesso Olav Wyper, il logo riempiva il lato A sull'etichetta di ogni 33 giri, che quando ruotava sul giradischi evocava una sensazione di gioiosa vertigine. Nel 2009 Wyper confessò: "Ciò che intendevo fare con la Vertigo era dare vita a un'etichetta progressive rock. Avevo già in mente il nome – come pubblicitario e giornalista ero sempre stato bravo in queste cose – l'unica cosa che serviva erano le band con cui partire".

GLI INIZI

All'epoca la Philips era ormai considerata sorpassata: era come se le hit di Dusty Springfield e i Walker Brothers appartenessero a un altro secolo. L'altro suo marchio sussidiario, la Fontana Records, stava cercando di allargare gli orizzonti con gruppi come i Pretty Things e gli Herd, ma erano in chiara antitesi con artisti come il jazzista Kenny Ball. Wyper aveva una buona reputazione nell'industria musicale. Quando era alla CBS, ebbe la brillante idea di accorpare e promuovere le varie band americane che fino a quel momento non avevano avuto successo nella celebre compilation economica THE ROCK MACHINE TURNS YOU ON. Per questo motivo fu ingaggiato dalla Philips e gli venne data carta bianca. Uno dei suoi primi colpi fu quello di riproporre nel 1969, come singolo, *Space Oddity* di David Bowie, dato che s'intonava perfettamente con l'allunaggio dell'Apollo 11. In questo modo, il "bardo" di Beckenham centrò la sua prima hit. Poi Wyper iniziò a creare la Vertigo. "Il nostro imperativo era, ovviamente, che qualsiasi musicista da noi scritturato doveva essere valido, ma doveva anche avere uno stile progressive, non importa se folk, jazz o rock. Riuscimmo a scritturare una sorprendente quantità di musicisti, ma tutti con la comune caratteristica di avere una matrice 'progressive'". L'uomo della Vertigo sapeva che altre etichette avevano già fatto qualcosa di simile (era stato ispirato soprattutto dalla Harvest, sussidiaria della Emi), ma, grazie alla sicurezza tipica del giovane manager, era convinto che la sua creatura potesse diventare qualcosa di speciale. "Se pensi a ciò che faceva la Harvest nel '69, ti rendi conto che avevano davvero perso la bus-

Il fondatore della Vertigo, Olav Wyper.

La realtà della VERTIGO:

La storia dell'etichetta attraverso alcuni dati essenziali

Primo album pubblicato: VALENTYNE SUITE dei Colosseum (Vertigo VO 1, novembre 1969)
Primo singolo pubblicato: *Who Do You Love / Walking Down The Highway* dei Juicy Lucy (Vertigo V1, febbraio 1970)
Primo album n.1 nel Regno Unito: PARANOID dei Black Sabbath (Vertigo 6360 011, ottobre 1970)
Primo singolo n.1 nel Regno Unito: *Down Down* degli Status Quo (Vertigo 6059 114, gennaio 1975)
Disco che ha venduto di più in assoluto: BROTHERS IN ARMS dei Dire Straits (Vertigo VERH 25, maggio 1985), 30 milioni di copie in tutto il mondo.
Esempio di un disco da collezione della Vertigo: THREE PARTS TO MY SOUL (SPIRITUS, MANES ET UMBRA) di Dr Z (Vertigo, 6360 048, ottobre 1971). Il disco è stato venduto per 1,400 sterline su Discogs.
L'album più importante tra quelli recenti: 13 dei Black Sabbath (Vertigo 3735427, giugno 2013)

I Colosseum.
Fu loro il primo titolo
pubblicato
dalla Vertigo,
nel 1969.

GETTY

Il gruppo prog greco
Aphrodite's Child,
di cui facevano parte
Demis Roussos e Vangelis,
nel 1970.

sola, artisticamente parlando. Quindi sì, loro erano stati i primi a fare una cosa del genere – creare un'etichetta specificamente dedicata alle giovani progressive band che fosse al passo con i tempi – ma quando siamo arrivati noi avevano già vissuto il loro momento migliore". Wyper lavorava gomito a gomito con il direttore del management della Philips, Leslie Gound, e con il manager/produttore Gerry Bron [scomparso nel 2012, *ndr*]. Bron era responsabile di tre artisti – Colosseum, Uriah Heep e Juicy Lucy – che erano sotto contratto con la Philips/Fontana e che avrebbero formato lo zoccolo duro della Vertigo.

Secondo Bron "i Colosseum non capivano l'importanza della Philips, dato che chiunque sarebbe potuto andare lì, suonare blues e progressive e riuscire a vendere". Wyper capì invece l'importanza dei Colosseum e fece in modo che il loro secondo album, VALENTYNE SUITE, fosse la prima uscita della Vertigo. Era il 6 novembre 1969 quando comparve una pagina pubblicitaria sulla rivista underground «International Times», in cui appariva la spirale della Vertigo: "Fate attenzione a quest'etichetta… per la musica d'ascoltare… ritagliatela, mettetela sul vostro giradischi e fatela partire!". Con le prime tre uscite discografiche, VALENTYNE SUITE, il primo omonimo dei Juicy Lucy e CHAPTER THREE di Manfred Mann, la grande avventura della Vertigo era ormai iniziata.

IL PERIODO D'ORO

L'esordio fu caratterizzato da un notevole successo, grazie alle band più popolari e commerciali (Black Sabbath, Colosseum, Juicy Lucy) i cui introiti aiutarono a sostenere quelle più oscure e particolari presenti in catalogo (Gentle Giant, Dr Z, Mickey Jupp's Legend). Wyper era un manager entusiasta del proprio lavoro, che si esponeva in prima persona, credeva nelle sue band e andava spesso a vederle dal vivo – una specie di sogno nella società attuale in cui i dirigenti delle case discografiche sono visti come anonime figure in giacca e cravatta.

Primi colpi della Vertigo: gli Uriah Heep nel 1970.

(sopra) La celebre compilation di Olav Wyper per la CBS: THE ROCK MACHINE TURNS YOU ON; (sotto) la compilation THE VERTIGO ANNUAL, 1970.

Ricorda Wyper: "Dei primi 17 album della Vertigo, sette sono entrati nelle classifiche inglesi e hanno venduto in modo significativo. I dischi dei Black Sabbath sono stati grandi successi anche fuori dall'Inghilterra. Per coprire le spese dovevamo vendere 1500 copie. Da quel punto in poi iniziavamo a guadagnare. Perciò, fin dall'inizio abbiamo fatto molto come squadra per dare nuova credibilità alla Philips in ambito rock e progressive".

Il violinista e chitarrista dei Gentle Giant, Ray Shulman, aveva fatto parte in precedenza della band Simon Dupree And The Big Sound e aveva avuto esperienze con una grande etichetta negli anni '60. Shulman oggi dice: "Era un'epoca diversa, quindi non è possibile fare un reale paragone con il periodo in cui lavoravo alla Parlophone. Il nostro manager di quel periodo, Gerry Bron, era in contatto con la neonata Vertigo, perciò ci sembrò una buona collocazione per noi". Sebbene Shulman abbia incontrato Wyper solo poche volte, ha detto di lui che "sembrava avere un'energia molto positiva, era davvero trascinante", ed è stato proprio questo entusiasmo a caratterizzare ogni aspetto della sua iniziale attività con l'etichetta.

Poiché Wyper era diventato famoso grazie alla compilation THE ROCK MACHINE TURNS YOU ON, anche la Vertigo pensò bene di pubblicare le sue antologie (la prima della serie FU THE VERTIGO ANNUAL nel 1970). Ma questi album non hanno mai avuto quel senso di coesione che aveva, ad esempio, la famosa antologia della Island Records, YOU CAN ALL JOIN IN, con in copertina una foto di tutti i musicisti scattata a Hyde Park. Per Ray Shulman, la Vertigo non è mai stata una famiglia: "Vivere a Portsmouth in quel periodo ci aveva reso molto chiusi, perciò non la sentivo come una famiglia anche se eravamo in buoni rapporti con gli altri gruppi di Bron che entrarono nella Vertigo – gli Uriah Heep e i Colosseum di Jon Hiseman". Tuttavia, Wyper riuscì a costruire un progetto che supportava i suoi artisti, scrupolosamente attento ai dettagli di ogni singola uscita: "Ero determinato a creare una veste grafica moderna e innovativa in modo che ogni disco sembrasse un'opera d'arte totale. Per questo motivo abbiamo deciso d'inserire i nostri dischi in copertine che si aprissero come quelle dei libri. All'epoca questo accorgimento veniva adottato di rado e solo per i grandi nomi. L'idea di riservare questo speciale trattamento anche alle novità discografiche era qualcosa di assolutamente nuovo".

I 'difficilmente inquadrabili' Gentle Giant, 1972.

COSA ACCADDE DOPO

Wyper lasciò la Vertigo nel 1971 attratto dalle lusinghe della RCA, nella quale cercò di fare il miracolo per la seconda volta, prendendo in mano la neonata Neon Light. Dopo aver pubblicato undici album di vari

E il primo disco numero 1 in classifica della Vertigo è dei... Black Sabbath, 1970.

artisti (tra cui gli ormai dimenticati Dando Shaft e Tonton Macoute), la Neon si ritrovò senza i mezzi per andare avanti. Molti gruppi di punta della Vertigo intanto abbandonarono il progetto. Ispirato dal successo di Wyper alla Vertigo, Gerry Bron fondò una sua etichetta, la Bronze, nella quale ingaggiò i Colosseum, gli Uriah Heep e i Juicy Lucy. Nel 1973, sia i Black Sabbath che i Gentle Giant passarono alla World Wide Artists, etichetta dalla vita breve fondata dai loro manager dell'epoca, Pat Meenhan senior & junior.

Dopo l'abbandono di Wyper, la Vertigo ampliò il genere musicale di competenza. Furono infatti scritturati gruppi che sembravano davvero lontani dallo stile iniziale, tra cui gli Status Quo, che arrivavano dalla Pye, e i Thin Lizzy, dalla Decca. Cambiò anche il logo dell'etichetta: il vortice venne da quel momento utilizzato solo in piccolo, mentre sulla label furono inserite due navicelle spaziali disegnate da Roger Dean.

Tuttavia, la Vertigo non perse mai il gusto per l'insolito. I primi quattro album dei Kraftwerk, incluso AUTOBAHN, il loro grande successo del '74, videro la luce proprio grazie alla Vertigo.

In seguito, l'etichetta si cimentò anche con la new wave, accogliendo tra le sue fila Graham Parker and The Rumors e i Dire Straits. Negli anni '80 mise sotto contratto anche Kiss, Def Leppard, Soft Cell e, fuori dall'America, i Metallica.

OGGI

La Vertigo ora fa parte della Universal Music e ancora pubblica i dischi di alcuni fedelissimi come Metallica e Mark Knopfler. Clive Cawley è stato il direttore dell'etichetta per diversi anni. Era presente quando il marchio fu rilanciato dal quartetto britindie Razorlight, a metà degli anni 2000, e quando le t-shirt promozionali con il logo originale diventarono un articolo di grande popolarità. E anche i Black Sabbath, quando nel 2013 hanno pubblicato il disco della *reunion*, 13, lo hanno fatto, ovviamente, con la Vertigo.

PERCHÉ È IMPORTANTE

La Vertigo era ancora più estrema nelle sue scelte musicali sia della Harvest che della Deram. Si è guadagnata la rispettabilità tipica di una major centrando numerosi successi, che le hanno permesso di tenere alto il proprio nome. I suoi album hanno raggiunto inoltre il prestigio – spesso anche il valore collezionistico – che molti titoli delle altre case discografiche degli anni '70 non hanno mai avuto, almeno non in questa dimensione. Non a caso sul sito www.vertigoswirl.com c'è scritto: "C'è poco da fare... la Vertigo è una delle etichette rock con il catalogo più appetibile ai collezionisti. La Vertigo può essere considerata la Blue Note del rock".

Un altro sito dedicato all'etichetta ci ricorda la cura con cui Olav Wyper e la sua squadra si occupavano dell'artwork dei loro album: mostra nel dettaglio la copertina di ciascun disco nel caratteristico formato apribile e presenta anche una valutazione economica dei vari Lp.

Attraverso l'ampiezza del suo catalogo, l'eclettismo che la Vertigo ha sempre dimostrato di possedere ci riporta a un mondo dove tutto sembrava andare a gonfie vele. Quello stesso spirito si può trovare oggi in altre etichette sussidiarie come la Fiction, tra le cui fila militano sia big che realtà musicali meno commerciali ma decisamente più interessanti.

Ascolti Consigliati

I dischi e i brani della Vertigo da non perdere

TIME MACHINE: A VERTIGO RETROSPECTIVE (*Vertigo*, 2005)

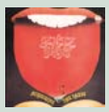
Nata per aggiornare la compilation STILL DIZZY AFTER ALL THESE YEARS, TIME MACHINE ripercorre il periodo d'oro dell'etichetta, dal 1969 al 1973. Questa compilation comprende 41 tracce e contiene molti brani che sicuramente conoscete e amate, ma anche artisti di cui avrete avuto notizia solo tramite libri o riviste e che magari avreste voluto ascoltare. Il punto giusto da cui partire.

THE KETTLE Colosseum (VALENTYNE SUITE, 1969)

È il primo brano del disco d'esordio della Vertigo, il trascinante groove della batteria tra l'heavy e il jazz funge da perfetto apripista. Ripartendo dai Cream, esattamente dove Clapton e compagni si erano fermati, con i suoi riff selvaggi, i suoi eccentrici assoli e i suoi significati oscuri, il disco è una dichiarazione di fiducia nei propri mezzi e offre una panoramica di tutto ciò che la Vertigo sarebbe diventata in seguito.

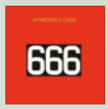
PARANOID Black Sabbath (PARANOID, 1970)

Ecco un album assolutamente imprescindibile quando si parla della storia della Vertigo. Sotto numerosi aspetti questo best seller, a firma Black Sabbath, incarna l'anima più mainstream dell'etichetta e la title track è e resterà sempre la loro canzone più conosciuta. *Paranoid* è stato il settimo singolo pubblicato dall'etichetta e ha raggiunto il quarto posto nella classifica britannica e il sessantunesimo in quella americana alla fine degli anni '70.



BLACK CAT Gentle Giant (ACQUIRING THE TASTE, 1971)

Questo brano, intenso e sinuoso, dimostra che i Gentle Giant erano il massimo esempio di gruppo difficile da collocare. "Il nostro scopo è espandere i confini della musica contemporanea anche a rischio di diventare molto impopolari", dichiarò Tony Visconti, produttore dell'album, nelle note di copertina – affermazione che si è rivelata una profezia destinata ad avverarsi, come ha sottolineato in seguito lui stesso.



THE FOUR HORSEMEN Aphrodite's Child (666, 1972)

The Four Horsemen mostra l'abilità come compositore del tastierista della band, Vangelis, e le doti vocali del futuro fenomeno mainstream Demis Roussos.

THE FAITH HEALER The Sensational Alex Harvey Band (NEXT, 1973)

Alex Harvey, trentasettenne dall'anima rock e soul, con la sua miscela unica di teatralità e malevolenza trovò la sua dimora ideale alla Vertigo. La musica di Harvey prende in prestito elementi caratteristici da diversi generi senza mai somigliare a nessuno di essi. Composizione inclusa nell'album che ha presentato al mondo anche il suo alter ego, il penultimo brano *Vambo Marble Eye*, basato sull'intreccio tra il wah wah della chitarra e le percussioni. *The Faith Healer* presenta la caratteristica vibrazione del TootleBug Drone, uno strumento elettronico creato per il gruppo dallo stregone dell'elettronica Ashley Tootle, usato con sinistra efficacia dal tastierista Hugh McKenna.

AUTOBAHN Kraftwerk (AUTOBAHN, 1974)

L'ultimo brano, selezionato dagli anni d'oro della Vertigo, è uno di quelli che hanno influenzato profondamente la musica pop – quindi un pezzo perfettamente progressive, se vogliamo. La title track del quarto disco della band di Dusserdolf, originariamente lunga ben 22 minuti, venne ridotta a 3 minuti e mezzo e divenne una hit internazionale, ispirando un'intera generazione di musicisti per i quali gli strumenti acustici sarebbero presto diventati una maledizione da evitare nel modo più assoluto.

Mercury Rev

Sono passati dai viaggi psichedelici più acidi a frammentate, bellissime composizioni sinfoniche, hanno aperto la strada ai Flaming Lips e ai Chemical Brothers e si sono ispirati alla musica classica russa e alle colonne sonore della Disney. Quindi adesso vi chiediamo: quanto sono prog i Mercury Rev?

Testo: **Paul Lester**

I Mercury Rev sono stati a lungo associati alla musica più stravagante e fuori dagli schemi, fin da quando sono emersi dalla zona nord di New York, nel 1991, con YERSELF IS STEAM, album d'esordio caratterizzato da un rock psichedelico e delirante. Dal disco è stato tratto anche il singolo, *Car Wash Hair*, alimentato da suoni ai limiti più estremi della sperimentazione psichedelica, in particolare nella traccia fantasma, che comprende trenta minuti di curve sinusoidali, loop di chitarre trash, conversazioni con malati mentali e grida da raggelare il sangue.

Ad aiutarli a sviluppare il loro suono c'era Dave Friedman, produttore di grande esperienza.

David Longdon dei Big Big Train confessa: "Il mio interesse per i Mercury Rev è dovuto alle eccezionali tecniche di produzione di Dave Friedman. Le loro registrazioni sono stravaganti e assolutamente creative".

"Il mio interesse per i Mercury Rev è dovuto alle eccezionali tecniche di produzione di Dave Friedman. Le loro registrazioni sono stravaganti e assolutamente creative – *David Longdon, Big Big Train*"

La notevole reputazione di artisti fuori dagli schemi si deve anche alle relazioni complicate tra i vari membri del gruppo, nonché alla presenza di un frontman dall'aura sacrale come David Baker, apparentemente un folle fuggito da un manicomio. In seguito al suo abbandono dopo il secondo disco del 1993, BOCES, è stato il chitarrista Jonathan Donahue, quello con la voce da bambino disturbato, ad assumere il controllo creativo, spingendo i Mercury Rev verso un tipo di musica più eterea: una sorta di SMILE dei Beach Boys suonato come se Brian Wilson amasse allo stesso modo la distorsione e le melodie celestiali. Dopo che il terzo disco SEE YOU ON THE OTHER SIDE (1995) e le sue armonie vocali lisergiche non riuscirono a ottenere un riscontro di pubblico e critica, i Mercury Rev entrarono in una profonda crisi emotiva – soprattutto Donahue e il chitarrista-clarinettista Sean 'Grasshopper' Mackowiack. Nel 1998 registrarono in solitudine DESERTER'S SONG, convinti che sarebbe stato l'ultimo disco. Senz'altro la dipendenza dall'eroina di Donahue e l'ingresso di Grasshopper in convento facevano presagire che fossero effettivamente arrivati al capolinea. Ma DESERTER'S SONG vinse il titolo di album dell'anno in numerose classifiche e con la sua accattivante mistura di space rock, rock classico e inquietanti fantasie, fece dei Mercury Rev insieme ai Flaming Lips (di cui Donahue aveva fatto parte a cavallo tra gli anni '80 e '90) i profeti per eccellenza della scena 'cosmic americana'.

Da allora hanno pubblicato tre album – ALL IS DREAM (2001), THE SECRET MIGRATION (2005), SNOWFLAKE MIDNIGHT (2008) – e tutto sembra andare per il meglio. E nel loro fantastico (e fantasioso) nuovo disco, THE LIGHT IN YOU, le melodie in stile disneyano e il senso di meraviglia indicano che la felicità è arrivata ai massimi livelli, nonostante i sette anni di assenza. Ma, secondo Donahue,

Looney Tunes: Sean "Grasshopper" Mackowlak e Jonathan Donahue e (sotto) YERSELF IS STEAM e DESERTER'S SONG .

Fuori dal cono d'ombra: Jonathan Donahue e Grasshopper.

Non conosciamo regole e se ne sentiamo parlare, siamo molto sospettosi. Se dobbiamo fare degli errori che siano almeno i nostri, non quelli di qualcun altro
Jonathan Donahue

Luci accecanti: il troppo clamore attorno alla band mandò in tilt i Mercury Rev.

l'apparenza inganna e dice, alludendo al titolo del loro ottavo album in studio: "Probabilmente stiamo andando verso la luce perché gli ultimi sette anni sono stati molto oscuri. Forse è così che funziona per tutti: ci si muove da un opposto all'altro. THE LIGHT IN YOU è stato ciò che mi ha portato fuori dall'oscurità degli ultimi tempi. È stato molto difficile, per quanto mi riguarda. Nei momenti di oscurità trovi dentro di te un posto calmo e luminoso. È proprio quando tutto attorno a me è molto caotico o eccessivamente turbolento che esce fuori l'orchestrale, favolistico 'Disney Jonathan'".
Viene da chiedersi se la voce di Donahue sia sempre così debolmente rauca, come quella di chi è stanco, forse addirittura esausto. Di certo non fa niente per nascondere il grande cambiamento – come lui stesso lo definisce – che ha vissuto tra questo disco e il precedente, o a maggior ragione nell'arco nei 25 anni di carriera 'accidentale' dei Mercury Rev.
Donahue parla della recente e complicata fase della sua vita come di un viaggio nello spazio. "Pensa alla traiettoria del razzo spaziale: un decollo molto emozionante, seguito dall'espulsione del propulsore, del bagaglio e del carburante lungo il percorso. E a un certo punto raggiungi l'atmosfera e tutto ciò che resta sei tu e la tua capsula, ogni cosa è immersa nella quiete". Non immaginereste mai che l'album è stato scritto in uno stato depressivo. Se c'è qualcosa che THE LIGHT IN YOU amplifica è il bello.
Il cantante-chitarrista prosegue: "Ci siamo di nuovo innamorati del nostro lato orchestrale. Il bello o l'aspetto disneyano è sempre stato nel nostro Dna e su questo disco sale fin sulla superficie della nostra pelle".
Donahue è cresciuto nelle montagne fuori New York, senza un fratello più grande che lo tenesse aggiornato sulle ultime tendenze musicali. "Non ho mai conosciuto il punk rock, né tanto meno il glam rock", dice con un'alzata di spalle. Era invece circondato dai dischi delle sigle Disney, dalla musica classica russa di sua madre e dal country amato da suo padre. "Non c'erano Beatles né Stones, né Chuck Berry né Sex Pistols, ma solo queste tre cose totalmente in antitesi tra loro. Potrà sembrare strano ma credo che in qualche modo tutta la mia carriera di musicista sia stata finalizzata al voler ricreare quei momenti dell'infanzia, tutte quelle strane fantasie che in qualche modo seguivano una storia". All'inizio della loro carriera, i Mercury Rev erano visti come dei fuori di testa e consumatori abituali di acidi, ma in realtà i componenti della band erano tutti seri studenti di cinema all'università di Buffalo. Fu il compositore minimalista e artista multimediale Tony Conrad a incoraggiarli a sviluppare il loro talento musicale. Ammette Donahue: "Ho sempre avuto quel lato disneyano, romantico e infantile, ma c'è anche una parte di me che ha studiato con il poeta Robert Creeley, è stata a lezione da Tony Conrad e che era molto vicina ai compositori d'avanguardia dell'epoca, e lo stesso vale per Grasshopper e David Baker, entrambi infatti hanno studiato con vari registi d'avanguardia.
Nonostante fossero contemporanei delle band grunge, i Mercury Rev erano visti più come dei tardivi esponenti della psichedelia – Donahue ricorda che venivano spesso paragonati agli Hawkwind. In realtà, lui non conosceva la scena psichedelica dei tardi anni '60 né lo space rock dei primi '70. "Solo molti anni dopo ho ascoltato quei dischi ed è stato come… Oh mio dio!". Né YERSELF IS STEAM e BOCES erano stati scritti in uno stato di delirio lisergico. Ciò che realmente aveva sconvolto le loro vite non erano state le droghe ma l'eccessiva e prematura popolarità. Nel giro di un paio di mesi, dopo le entusiastiche recensioni sui giornali inglesi, il gruppo – che in teoria doveva limitarsi a un unico demotape – fu invitato a esibirsi al Reading Festival 1991. "Ed è quella cosa che ci ha distrutto", riflette Donahue. "Le successive sessioni di registrazione di BOCES furono un momento molto difficile". Tutto a un tratto si dovevano abituare a essere una 'vera' band. "Si è sviluppato tutto così velocemente che la cosa ci ha colto impreparati. Era come… adesso siamo una vera band, che fa veri tour e che dovrà rispondere a domande sui nostri rapporti interpersonali. La cosa iniziò a scuotere le fondamenta di ciò che era partito come un semplice gruppo di amici".
Quanto erano tese le sessioni di registrazione di BOCES? "Sono stati momenti molto drammatici. Eravamo sei persone fragili e stressate fino all'eccesso. Molte amicizie iniziarono a scomparire nella nebbia". I Mercury Rev riuscirono in qualche modo a tenere insieme la baracca fino a SEE YOU ON THE OTHER SIDE, un album che Donahue considerava una svolta fondamentale, e che è stato il preludio ai rigogliosi paesaggi sonori di DESERTER'S SONG.
"Sono contento di sentirti dire queste cose, perché le ripeto da anni ma nessuno mi ascolta. Alle persone piace pensare che *DESERTER'S SONG* sia caduto dal cielo, ma ho lavorato duro per raggiungere quel risultato. Ho solo pensato: 'Dio, è proprio ciò di cui il mondo ha bisogno, è bellissimo'. Sfortunatamente il mondo ha deciso che ciò di cui aveva bisogno non erano canzoni come *Everlasting Arm* e *Kiss From An Old Flame* (*A Trip To The Moon*) ma il retro-rock del movimento Britpop. Tutti iniziarono ad ascoltare gli Oasis o i Blur. "SEE YOU ON THE OTHER SIDE è nato nel deserto. Potevi sentire le balle di fieno che rotolavano. Nessuno ha voluto accogliere la bellezza di quelle canzoni. Era come se per noi una candela si fosse spenta. È lì che è iniziata l'oscurità. Il periodo del tour di SEE YOU fu così orribile che se ci avessero scritto un libro, avresti pensato che fosse una storia inventata o una sceneggiatura di Hollywood. Andava oltre qualsiasi clichè sulle separazioni e su quanta oscurità e isolamento potessero causare. Alla fine del 1996 non c'era più una band, solo due vecchi amici (Donahue e Grasshopper) che non si parlavano più. Tutte le mie certezze di adulto erano appena crollate".
I due si separarono definitivamente ed entrambi, come rivela Donahue, si diedero

L'album del 1995 che sfidò il britpop, SEE YOU ON THE OTHER SIDE.

Influenzati dai Rev: il singolo dei Chemical Brothers *The Private Psychedelic Reel*.

Il "maledetto" ALL IS DREAM del 2001 e THE SECRET MIGRATION del 2005.

all'alcool e all'abuso di stupefacenti. Per restare economicamente a galla, Donahue iniziò a fare altri lavori, ma tutto quello che guadagnava serviva a mantenere i suoi vizi. "Quando sei nella morsa di quell'oscurità e autodistruzione, non pensi certo a scrivere canzoni. L'unica cosa a cui pensi è un comportamento ancora più autodistruttivo". Alla fine Donahue toccò il fondo. "Quando tocchi il fondo con la dipendenza da eroina, non c'è nessuna esplosione gigante o palla di fuoco. È come atterrare sulla luna: è tutto estremamente calmo. L'unica ragione per cui ti rendi conto di aver toccato il fondo è che sei rimasto da solo e tutto l'apparato che ti ha portato in orbita, giace in pezzi accanto a te".

Gli ultimi sopravvissuti: Grasshopper e Donahue.

A permettere il rientro in scena di Donahue fu l'invito dei Chemical Brothers a suonare nel loro disco del 1997, THE PRIVATE PSYCHEDELIC REEL. La cosa lo spinse a riallacciare i rapporti con Grasshopper e a ricominciare a lavorare insieme ancora una volta, anche se il risultato della loro collaborazione avrebbe potuto rivelarsi l'atto finale per i Mercury Rev. "Pensavamo: 'se nessuno ha voglia di ascoltarci, potremmo anche registrare la musica così come suona nella nostra mente'", dice Donahue raccontando le motivazioni dietro DESERTER'S SONG, disco che ha ispirato un nuovo tipo di rock americano sperimentale e ha aperto la strada a THE SOFT BULLETIN (1999) dei Flaming Lips, altro lavoro concepito in modo molto simile.

Come per confermare l'esistenza di una sorta di maledizione per i Rev il disco seguente, ALL IS DREAM, venne pubblicato l'11 settembre 2001. "Vivevo nelle montagne Catskills, sulla rotta di uno degli aerei e mi ricordo che mi sono svegliato e l'ho visto in tv. Grasshopper mi ha chiamato e mi ha detto 'il nostro disco esce oggi'. Non me lo ricordavo. È stato molto doloroso sotto tutti i punti i vista". Su *The Secret Migration*, i Mercury Rev affinano il loro suono, mentre con *Snowflake Midnight* abbracciano un nuovo percorso elettronico. "Non conosciamo le regole e se ne sentiamo parlare, diventiamo molto sospettosi. L'ho imparato durante la mia militanza nei Flaming Lips. Se dobbiamo fare degli errori, che siano almeno i nostri, non quelli di qualcun altro".

La conversazione torna sulla lunga pausa di sette anni tra i due album. Cosa è successo?

"Tanti casini a livello personale". Ricorda come l'urgano Irene abbia distrutto le Catskills, portando via con sé il suo studio e tutti i master delle registrazioni. La musica di THE LIGHT IN YOU è luminosa e serena, nonostante provenga da trascorsi traumatici. La sua grazia è il naturale corollario della sua infelicità? "Forse. Ma, se è così, non so quanto ancora posso resistere. Quanto a lungo nella vita puoi volare al buio senza schiantarti contro una montagna?". È stato un quarto di secolo tra picchi vertiginosi e cadute nel vuoto. E per i Mercury Rev questo significa che a volte hanno potuto risplendere di fronte al loro pubblico, altre invece sono ritornati nell'ombra.

"Siamo come una stella che si rende visibile per un certo lasso di tempo, poi svanisce nell'ombra di qualche altro grande corpo celeste, senza che le persone sappiano nulla di ciò che le è successo. Non ci possono vedere ma siamo ancora lì da qualche parte, sul lato oscuro della Luna".

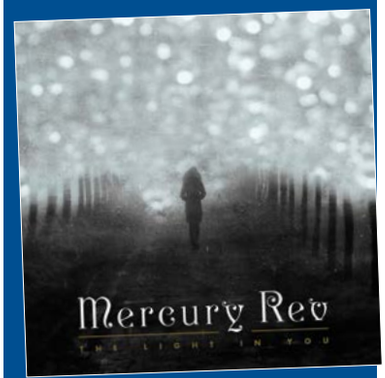
MERCURY REV
The Light in You

Bella Union 2015 – 44'22"

www.mercuryrev.com

Testo: **Lorenzo Barbagli**

Il lungo tempo trascorso dall'ultimo lavoro in studio dei Mercury Rev (ben sette anni) non è passato invano: dalla band ci viene fatto intendere che si è trattato di anni turbolenti a livello personale, a cui si deve aggiungere l'abbandono da parte dello storico bassista/produttore Dave Fridmann. Con THE LIGHT IN YOU, Mackowiak e Donahue dimostrano comunque di aver imparato la lezione del loro ex compagno, mettendosi entrambi dietro al banco di regia. La voglia di ripartire si percepisce con il sogno ad occhi aperti di *The Queen Of Swans*, dove il dream pop orchestrale non è stato mai così psichedelico e colorato. Ma uno dei punti fermi del disco è la delicatezza: sia che venga sussurrata come una cantilena infantile su *Amelie*, sia che venga dispiegata nelle orchestrazioni da favola di *You've Gone With So Little For So Long*. Tra violini, cori, timpani e carillon i Mercury Rev sembrano la versione in punta di fioretto dei Beach Boys. Con tali premesse ci può stare che talvolta venga a galla una certa ridondanza, ma d'altra parte gli arrangiamenti sinfonici rappresentano, nel bene e nel male, il loro cuore pulsante. Se nella prima parte del lavoro i brani trattengono un'aura suggestiva, che raggiunge il culmine con la ballata da musical *Autumn's in the Air*, nella seconda i colori da pop impalpabile si diradano per fare spazio a canzoni con impianto più tradizionalmente cantautorale, e alle inaspettate briose atmosfere soul rock, stile Motown Records, di *Sunflower* e *Rainy Day Record*. All'interno di THE LIGHT IN YOU troviamo impressi quei canoni stilistici che più hanno convinto negli ultimi album del gruppo di Buffalo. Magari senza superarli con lo slancio che ci saremmo potuti aspettare dopo questa lunga attesa, ma ciò rimane davvero un peccato veniale.



Il nuovo album THE LIGHT IN YOU.

LA FORMA...

Dopo aver cambiato cantante più volte di quanto una squadra di calcio ruoti gli allenatori, i **TesseracT** ora sono in cerca di stabilità... e lo fanno muovendosi in una direzione sempre più progressiva...

Testo: **Tom Dare**

"Il fan dei TesseracT è qualcuno che accetta il fatto che ascoltare musica possa essere una sfida", dice il cantante della band, Dan Tompkins. Visti tutti i cambiamenti che hanno caratterizzato la storia del gruppo, l'ultimo in ordine di tempo è sicuramente il più positivo. All'inizio, infatti, i TesseracT suonavano metal con inclinazione fortemente prog, ma ora si sono evoluti fino a diventare un gruppo prog molto eclettico, dai contorni heavy. Hanno cambiato cantante tre volte, sono stati i leader riconosciuti di un movimento musicale che hanno contribuito a creare solo per poi lasciarselo alle spalle. Hanno rischiato di perdere tutti i loro fan a causa del radicale cambiamento nel loro percorso artistico. L'ultimo evento si è dimostrato in realtà il meno problematico.

Tendenzialmente, la formazione del gruppo è rimasta stabile. I musicisti James Montheit (chitarra) Amos Williams (basso) e Jay Postones (batteria) non sono mai cambiati da quando il fondatore e chitarrista Acle Kaney li ha reclutati – per quanto riguarda, invece, il ruolo di cantante i TesseracT sembrano la parodia degli Spinal Tap. Ricapitolando: nonostante avesse cantato sull'Ep CONCEALING FATE e sul primo album, ONE del 2011, Tompkins (che non era il cantante originale della band) se n'è andato quello stesso anno. È stato sostituito dal talentuoso vocalist americano Helliott Coleman, che però non è sopravvissuto alle registrazioni di ALTERED STATE del 2013. Sul disco – che vede la band abbandonare le tendenze vocali estreme dell'esordio in favore dello stile vocale etereo che diverrà il suo marchio di fabbrica – è infatti presente Ashe O'Hara. Anche lui però ha lasciato il gruppo nel 2014, permettendo a Tompkins di rientrare e scoprire che i cambiamenti musicali avvenuti in sua assenza avevano avuto un impatto positivo sui fan. "Durante l'ultima parte del tour di ALTERED STATE, quando abbiamo suonato in Europa con gli Animals As Leaders, rispetto al passato ho notato che c'era un pubblico molto più vario per età e per sesso, eravamo abituati soprattutto a quello maschile. È bello vedere che lo spettro si è allargato: ci sono molte più ragazze che apprezzano quello che facciamo. È un fenomeno in crescita soprattutto dopo ALTERED STATE. La decisione di abbandonare il cantato aggressivo e diventare più progressive ha attratto molte più persone".

Il terzo album del gruppo, POLARIS, è infatti molto distante dalla vocalità, a tratti urlata e a tratti cantata degli esordi, tipicamente djent. Vocalmente è molto più vario. Un'alternanza di ritornelli orecchiabili e linee vocali complesse e stratificate. Riff devastanti che cedono il passo a rassicuranti paesaggi sonori. Armonie semplici si alternano a claustrofobiche dissonanze. L'influenza del metal svedese è ormai palesemente alle spalle.

Dice Tompkins: "Quando si parte è nor-

I TesseracT guardano verso la luce, ora che Tompkins (al centro) è di nuovo nel gruppo.

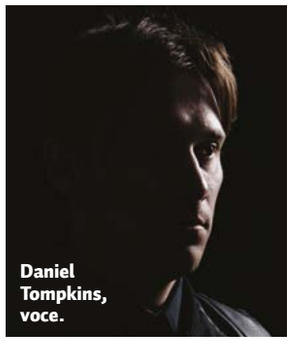
DEL FUTURO

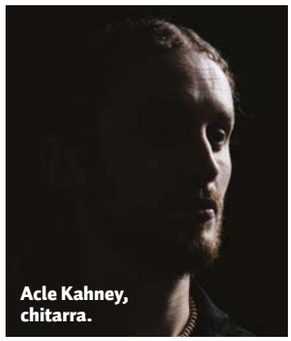
«SENTIAMO DI NON AVERE LIMITI NELLA NOSTRA RICERCA TIMBRICA E SONORA»

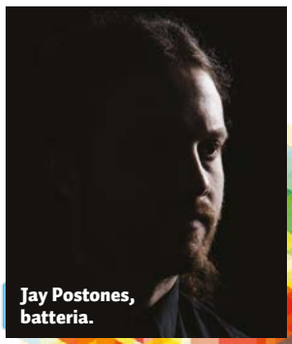
DANIEL TOMPKINS

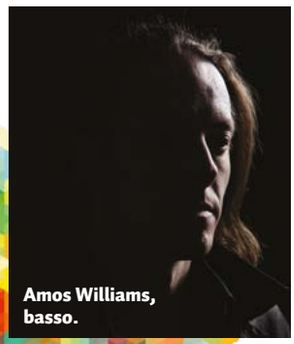
male avere delle influenze, non vuoi necessariamente essere uguale a chi ti ha influenzato, ma ti piace adeguarti a quello stile. Credo che gran parte dei nostri primi lavori lasciassero chiaramente intendere che ascoltavamo molto i Meshuggah. Ci vuole parecchio tempo per riuscire a trovare il proprio suono, ma i TesseracT hanno dimostrato che sono in grado di scrivere qualsiasi cosa. Fortunatamente il nostro pubblico è così saldo che ci sosterrebbe in ogni caso. Alla gente inizialmente possono non piacere i cambiamenti, ma sono convinto che apprezzino davvero ciò che sono i TesseracT, ovvero un'entità in evoluzione, in costante cambiamento: dedita all'esplorazione dei suoni, sempre diversa. Non ha senso replicare la stessa cosa all'infinito, devi far sì che ciò che fai sia sempre fresco e interessante. Ed è esattamente quello che fanno i TesseracT". Il cambiamento e la voglia di esplorare nuovi territori sono un obiettivo lodevole, che può portare ottime ricompense dal punto di vista creativo. Ma c'è sempre un prezzo da pagare. All'inizio i TesseracT hanno contribuito a definire un nuovo sottogenere del metal, il cosiddetto djent, che univa riff poliritmici e pesanti alla chitarra solista, piuttosto sconnessa e dai volumi molto alti, con una vocalità tipica della scena heavy metal degli anni 2000. E se lasciarsi tutto questo alle spalle è stato certamente un vantaggio, la band ora deve essere in grado di mantenere una sua identità, cosa non facile quando la gamma delle sonorità va dal metal degli esordi fino agli ultimi Anathema.

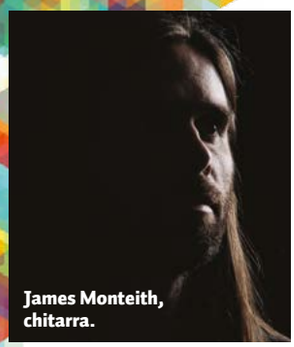
Prosegue Tompkins: "Bisogna fare molta attenzione, forse c'è il rischio che POLARIS sia un album persino troppo variegato. Mi piace un disco che abbia almeno un tema centrale. Ascoltandolo hai questa impressione, ma ci sono anche brani che suonano come se fossero stati scritti da due gruppi diversi, certamente questo è un aspetto interessante. Mi piacciono band come i Dredg: se ascolti un album come il loro EL CIELO (2002) ti rendi conto che dentro ci sono stili differenti, ma c'è comunque il marchio Dredg. Sono sicuro che questo si senta anche in POLARIS. C'è una grande varietà nella composizione dei pezzi, ma comunque sono sempre i TesseracT". Uno degli elementi che rende la musica della band così riconoscibile è la voce di Tompkins: il cantante è migliorato profondamente rispetto al suo precedente disco con il gruppo, ora infatti la sua timbrica è molto più ricca di sfumature rispetto a ONE. Per chi ha seguito il lavoro di questo ex poliziotto durante la sua assenza dalla band non è una sorpresa. Tompkins ha pubblicato, secondo una sua stima approssimativa, almeno cinque o sei dischi senza la vecchia band, tra cui due con il gruppo metal indiano Skyharbor. Lavorando con altri cantanti (Devin Thownsend lo ha aiutato molto) è riuscito a imparare molto sulla sua voce. È anche maturato molto facendo l'insegnante di canto. Questo secondo lavoro gli serve per sostenersi economicamente mentre è occupato a suonare con la band, uno dei motivi che lo avevano portato a lasciare il gruppo. "La difficoltà è che quando parti per i lunghi tour, specialmente se hai una famiglia da mantenere o un mutuo da pagare, non è accettabile tornare a casa con in tasca solo un centinaio di sterline. Gli altri ragazzi, per loro fortuna, potevano sostenere un impegno del genere, chi per un motivo chi per un altro. Ma io non potevo, perciò ho dovuto andare via e trovare un modo per sopravvivere".


Daniel Tompkins, voce.


Acle Kahney, chitarra.


Jay Postones, batteria.


Amos Williams, basso.


James Monteith, chitarra.

«TORNARE A CASA CON IN TASCA UN CENTINAIO DI STERLINE DOPO UN TOUR DI OTTO SETTIMANE NON ERA ACCETTABILE»
DANIEL TOMPKINS

Durante il periodo trascorso lontano dalla band, Tompkins si è perso la trasformazione dei TesseracT dal metal al prog, che si è palesata proprio nel disco al quale non ha partecipato, ALTERED STATE. Ma non ha rimpianti ed è tornato nella band più preparato, mentre gli altri ragazzi avevano acquisito una capacità creativa di gran lunga migliore. "Il periodo di assenza è stato molto utile per me, perché ho migliorato la voce concentrandomi sulle mie specifiche capacità, senza forzare nulla. Non avevo molta esperienza quando abbiamo registrato ONE, ma credo che nessuno di noi, per certi versi, ne avesse. Non sapevamo che direzione prendere, ci siamo solo lasciati trasportare dalla corrente. ALTERED STATE ha rappresentato la svolta cruciale per questi ragazzi, perché era qualcosa di completamente diverso. Era più d'atmosfera, più marcatamente progressive. C'era l'idea di un concept che si sviluppasse lungo tutto il disco e naturalmente c'era la meravigliosa voce di Ashe". È stato proprio questo a disorientare i fan della prima ora, ma al tempo stesso ne ha portati di nuovi.

"Adesso siamo molto più maturi, non solo come persone ma anche come artisti. Con questo disco c'è stata senz'altro un'evoluzione, ma non ci stiamo attenendo a nessuna regola, direttiva o indicazione specifica, stiamo cercando soltanto di essere noi stessi, creando musica che ci piaccia. Non siamo molto preoccupati di ciò che la gente pensa di noi, facciamo quello che vogliamo e così ci sentiamo molto liberi. Siamo affrancati da ogni etichetta, non sentiamo la necessità di appartenere a un genere specifico che crei delle aspettative. Sentiamo di non avere limiti nella nostra ricerca timbrica e sonora".

Il rischio della libertà è che a un certo punto ti possa mancare una mappa che ti indichi la direzione da seguire, la traccia di un sentiero che si crea quando sempre più persone si uniscono per percorrerlo. Non è detto, invece, che qualcuno sia abbastanza coraggioso da unirsi a te quando t'incammini senza meta nelle terre selvagge.

Ciò che i TesseracT stanno scoprendo è che il mondo del progressive è pieno di persone pronte a correre questo rischio… che i cuori impavidi sono abbastanza numerosi da far sì che il rischio sia ricompensato.

16,7 milioni *
di colori

*la profondità di colore nella computer grafica

Ma i colori più belli sono quelli del SUONO!

I colori del SUONO

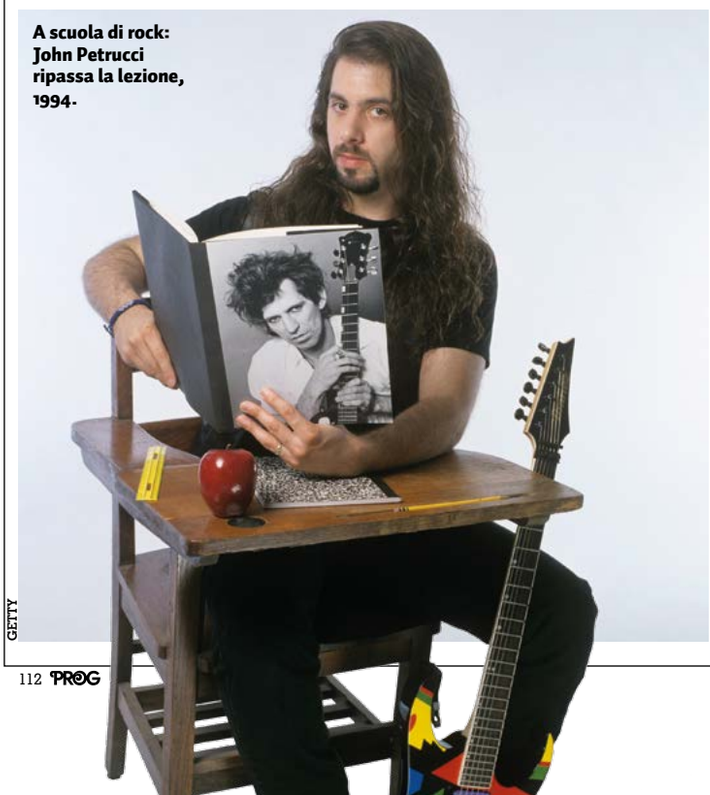
Vintage, progressive, blues...
La rubrica con il meglio della musica, ogni mese su SUONO

IL DIO DELLA CHITARRA? JOHN PETRUCCI

Il guitar guru riflette sui trent'anni trascorsi con uno dei gruppi di riferimento del progressive metal, sulla separazione, non priva di acredine, con il batterista Mike Portnoy, e su come la vita sia decisamente migliore quando puoi avere a portata di mano del buon cibo, del buon vino e un paio di bilancieri.

Testo: **Rich Wilson** Immagini: **Kevin Nixon**

John Petrucci è diventato uno dei chitarristi più influenti della sua generazione. Membro fondatore dei Dream Theater, ha garantito per trent'anni al gruppo uno stile musicale e una capacità tecnica inconfondibili. Ha anche fatto parte dei Liquid Tension Experiment, con cui ha realizzato due album completamente strumentali, e ha partecipato al G3 con Steve Vai e Joe Satriani. Nel 2005 ha pubblicato il suo primo e unico lavoro solista, SUSPENDED ANIMATION. Purtroppo, a causa dei tanti impegni di lavoro, non è stato ancora in grado di dargli un seguito: "È pazzesco, questa cosa mi fa andare fuori di testa". Vive ancora a Long Island, New York, qui è nato e cresciuto, a pochi chilometri da dove i Dream Theater hanno tenuto i loro primi concerti. In questa intervista Petrucci ricorda il breve periodo in cui ha frequentato il Berklee College of Music, facendo il banchista in una drogheria per sopravvivere, e il colpo di fortuna che ha avuto con i Dream Theater, anche se in queste tre decadi non sono mancati anche i momenti difficili. Nonostante sia adorato dai fan e anche dai colleghi, parlando con lui emerge un'innata modestia che è difficile trovare in questo tipo di ambiente. John comprende e apprezza tutti i sacrifici che la sua famiglia continua a fare per consentirgli di stare lontano per intere settimane, lui che ama la vita casalinga. Proprio per questo, ogni volta che ritorna, non c'è niente di meglio che mettersi a cucinare per tutti sul patio del suo giardino. Abbiamo anche avuto modo di parlare del nuovo e attesissimo album dei Dream Theater, mentre John smentisce categoricamente di essersi addormentato sul palco mentre suonava *Metropolis – Part 1* in Giappone. Ma soprattutto sembra meravigliato di come il gruppo riesca ancora a spingere e a crescere – suscitando delle critiche positive – dopo tutto questo tempo.



A scuola di rock: John Petrucci ripassa la lezione, 1994.

GETTY

Quest'anno sono 30 anni da quando sono nati i Dream Theater. Ti capita mai di voltarti indietro e chiederti "Come cavolo è stato possibile tutto questo?".
Be', sì. Mi capita spesso, molto spesso. È trascorso veramente molto tempo, davvero incredibile poter ancora suonare la nostra musica, continuare a fare ciò che ci riesce meglio: è una sensazione meravigliosa. Non avremmo mai potuto immaginare una cosa simile trent'anni fa. Eravamo dei pischelli che andavano a vedere i concerti dei Rush e degli Iron Maiden. Sognavamo di essere come loro. È pazzesco.

Come si sono sentiti i tuoi genitori quando hai deciso di mollare il Berklee College of Music dopo solo un anno di corsi?
Erano sconvolti. Mi ci era voluto un sacco di tempo per convincerli a mandarmi a Berklee. Andavo bene a scuola e mio padre in particolare sperava prendessi un'altra strada. Mi diceva che mi sarei dovuto dedicare a qualcos'altro. Ma io continuavo a rispondergli allo stesso modo in cui farebbe ogni ragazzino di 17 o 18 anni fissato con la musica, ovviamente: "È la mia vita, nessuno riuscirà mai a farmi cambiare idea". Per fortuna è andata esattamente così.

Quando hai iniziato ad avere successo, i tuoi genitori avranno tirato un sospiro di sollievo...
Sì, fortunatamente le cose a un certo punto hanno iniziato a funzionare e i miei genitori sono diventati molto solidali. Mio padre è stato orgoglioso di me, anche se quando gli ho comunicato che volevo lasciare Berklee, soprattutto dopo che avevo insistito così tanto per andare, non l'ha presa bene. Diciamo che è stata una conversazione divertente. Insieme agli altri della band lavoravamo di giorno e suonavamo di notte, ma eravamo certi di farcela.

> «Continuavo a dire a mio padre quello che vorrebbe fare ogni ragazzino di 17 o 18 anni fissato con la musica: 'La musica è la mia vita, nessuno riuscirà mai a farmi cambiare idea'. Per fortuna è andata esattamente così»

Lavoravi in una salumeria. Questa cosa deve averti motivato ancora di più...
Proprio così. Alla fine però la situazione è migliorata e ho iniziato a guadagnare qualcosa con la musica. Magari si trattava solo di dare lezioni di chitarra a qualcuno, ma era sempre meglio che andare a imbiancare una casa o cose del genere. Aveva più senso, e mi ha aiutato a migliorare come chitarrista.

John Petrucci: non chiamatelo "guitar god".

Hai mai avuto paura di non farcela?
Oh sì, soprattutto dopo che avevamo pubblicato il nostro primo lavoro (WHEN DREAM AND DAY UNITE del 1989). La realizzazione dell'album è stata eccitante ma dopo l'uscita non è accaduto niente per un bel po'. Continuavamo a lavorare al di fuori della musica, abbiamo pensato che forse fosse quella la nostra strada. In noi c'era ancora la passione, però bisognava fare i conti con la realtà, le cose non stavano andando come pensavamo .

Hai mai riflettuto su cosa sarebbe accaduto se dopo quel primo album il gruppo avesse smesso di esistere?
È una bella domanda. Credo che, qualsiasi cosa fosse successa alla band o ai ragazzi con cui suonavo, sarei ugualmente diventato un musicista a tempo pieno, anche se magari avrei preso un'altra strada per arrivare dove sono ora. Fin da bambino mi sono accorto di essere portato per le cose creative.

> «Normalmente cerco di andare in palestra cinque o sei giorni a settimana, ma quando sono in tour diventa più difficile tenere il ritmo. Ci vuole disciplina e determinazione»

Cosa ti piaceva fare da piccolo?
Disegnavo e dipingevo, scrivevo storie e disegnavo… poi è arrivata la musica. Non potevo pensare di smettere di creare qualcosa di artistico, persino se le cose si fossero messe male.

Non pensi che siete usciti al momento giusto con i Dream Theater, che non potesse esserci un momento migliore per la vostra musica?
Per avere successo è necessario che intervengano varie componenti. Puoi

Quando la vita ti sorride: Petrucci on stage senza jet lag e con la voglia di spaccare tutto.

uscire fuori al momento sbagliato, probabilmente a livello artistico e stilistico è quello che inizialmente è accaduto anche al nostro gruppo. All'inizio degli anni '90 c'era un po' il vuoto intorno a noi, dato che il prog degli anni '70 era finito nel dimenticatoio e il metal, invece, stava diventando sempre più importante. Posso sbagliarmi, ma non credo che all'epoca qualcuno parlasse di "progressive metal". Eppure è proprio quello che abbiamo realizzato e che avevamo in mente.

Però questo vostro modo di suonare vi ha portato parecchie critiche negative, inizialmente…
Certo, ma noi facevamo finta di niente. All'inizio ci hanno massacrati. Hanno detto che i nostri pezzi erano dannatamente lunghi, che non sapevamo scrivere canzoni, che la nostra musica era troppo complicata, che gli arrangiamenti erano strapieni di note perché ci suonavamo sopra l'uno con l'altro. Fortunatamente abbiamo continuato ad andare per la nostra strada, semplicemente perché quella era la musica che volevamo suonare.

Immagino che ora ti puoi dire particolarmente soddisfatto di come sono andate le cose…
È bello, proprio la testimonianza di come bisogna tenere duro e credere fino in fondo nelle proprie idee e nella propria creatività per poter riuscire a scavallare. Devi ignorare le critiche perché servono solo a instillare il dubbio in quello che fai, e a farti sentire a disagio. Se non c'è spontaneità in quello che fai è la fine. Adesso è chiaro che proprio gli aspetti per i quali venivamo criticati sono quelli che più hanno influenzato le nuove generazioni di musicisti.

Indubbiamente ora ci sono molte band che cercano di assomigliare ai Dream Theater. Questo è per voi un motivo di preoccupazione? Sentite di dover dare sempre il massimo per essere avanti a tutti?
Al nostro interno siamo sempre stati d'accordo nel tentare di spingerci oltre i nostri stessi limiti. È una semplice questione di competizione, se vuoi. Possiamo essere avanti o dietro, non sta a noi dirlo, ma sicuramente vogliamo fare sempre meglio.

Anche dopo tutto il successo che avete ottenuto?
Certo. È una forma di competizione positiva, senza cattiveria, solo il pungolo che ci spinge a cercare di essere i migliori… senza sosta.

In ogni caso deve essere strano per te sentirsi chiamare "guitar god"…
A essere sinceri, non mi sento a mio agio con le definizioni così pompose. Posso capire cosa provano i musicisti più giovani, accadeva anche a me quando ero ragazzo. Volevo essere come quelli che vedevo lassù sul palco, come Alex Lifeson dei Rush, ero affascinato. In giro è normale sentir parlare di 'rock star' o 'guitar god' ma sono termini altisonanti e non mi definirei mai così.

Torniamo al discorso del successo e della pressione che può dare. Quanto sei critico con te stesso?
Enormemente, ma non al punto che diventi un problema. C'è una sottile linea che è facile oltrepassare, ad esempio in passato mi sono un po' troppo dedicato ai micro dettagli. Puoi perderti dietro cose del genere ma fa parte del normale processo di crescita e maturazione di ogni musicista e compositore. L'importante è rendersene conto e uscirne fuori in tempo.

Come band, non siete famosi per il vostro atteggiamento divistico. Come vi trovate quando avete a che fare con altri gruppi durante i festival?
Ci sono persone nel mondo della musica che incarnano ogni giorno il termine "rock star". Si comportano in modo eccentrico, pensano solo a se stessi o tendono a spettacolarizzare tutto quello che fanno; in molti casi, se le conosci da vicino, scopri che sono tranquillissime. Tutto questo fa parte della ricerca dell'intrattenimento. Quando li vedi sul palco mentre fanno i matti pensi siano degli psicopatici che bevono la loro pipì! Invece non è così, sono bravi ragazzi che cercano solo di guadagnarsi da vivere.

Sei rilassato quando devi suonare dal vivo o c'è ancora un po' di agitazione?
Un po' e un po'. È da gennaio che siamo in studio e quindi non ho pensato ad altro che al nuovo album. Non facciamo quasi mai dei tour mentre stiamo componendo o registrando, ma stavolta è diverso. C'è un momento in cui ti rendi conto che tra un paio di settimane suonerai davanti a una

I Dream Theater nel 2015, da sinistra: Mike Mangini, Jordan Rudess, James LaBrie, John Petrucci, John Myung.

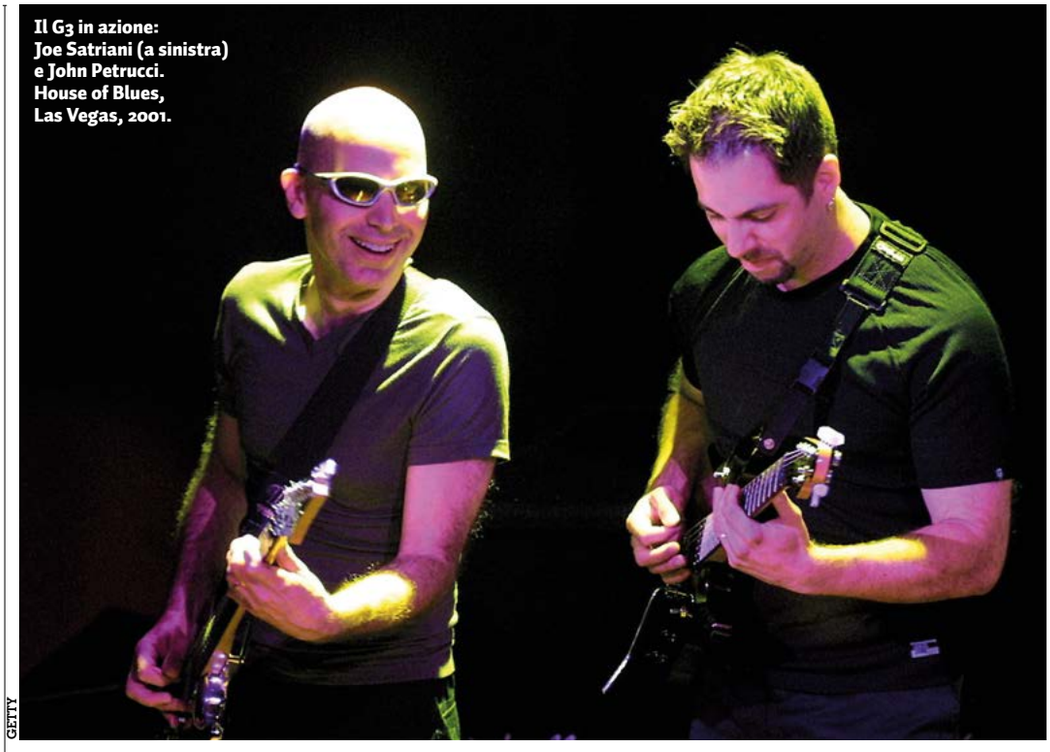
marea di gente, allora è meglio che ti metti a studiare perché devi essere in grado di eseguire i brani anche al contrario!

Fai in modo di esercitarti in palestra e di mantenerti in forma anche quando sei in tour?
Assolutamente. L'esercizio fisico è fondamentale e il sollevamento pesi è molto importante per me. Normalmente cerco di andare in palestra cinque o sei giorni a settimana, ma quando sono in tour diventa più difficile tenere il ritmo. Ci vuole disciplina e determinazione. Quasi sempre gli hotel hanno delle buone palestre ma a volte mi avventuro in città per trovare la palestra adatta alle mie esigenze. Ovviamente, quando sono a casa, è tutto più semplice.

Come te la cavi con il jet lag? Corre voce che una volta in Giappone ti sei addormentato sul palco mentre suonavi…
Non mi sono "addormentato"… stavo solo facendo finta! Scherzi a parte, in quel caso si trattava realmente di un jet lag pazzesco, dato che siamo saliti sul palco poco dopo essere arrivati in Giappone. Mi sono sentito come se fossero le tre di mattina e qualcuno mi avesse svegliato di soprassalto perché stava suonando l'antifurto di casa. Ti prende in pieno come un tir e se in quel momento invece che a letto sei in piedi davanti a migliaia di persone ti puoi immaginare cosa può accadere. Quando sei in giro per 14 ore non puoi salire sul palco e suonare come niente fosse.

Deve essere dura passare così tanto tempo lontano dalla famiglia…
È tostissimo. Non a caso ho scritto un pezzo (*Endless Sacrifice*, da TRAIN OF THOUGHT del 2003) che parla proprio di questo. Tutti noi sappiamo bene che non riusciremmo a condurre questa vita se non avessimo delle mogli fantastiche, che lavorano duro con molti sacrifici. Il nostro successo è anche merito loro. Se penso a tutto il tempo che abbiamo passato in tour, che siamo stati via di casa: veramente un sacco di tempo. Ma siamo ancora tutti felicemente sposati, proprio perché la nostra è una cosa condivisa.

E quando torni a casa dopo un tour, cosa ti piace fare nel tempo libero?
Mi piace molto fare il barbecue, è stato Sterling Bass (il capo della Music Man, nonché bass designer) a farmi venire questa passione un po' di tempo fa. Non è solo un modo per divertirsi e per essere creativi, ma è soprattutto un ottimo modo per riunire la famiglia e gustare dell'ottimo cibo. Io e mia moglie siamo anche appassionati di vini: non c'è niente di meglio che abbinare del buon vino con del buon cibo. Lo scorso Natale ho fatto una grigliata da paura, ci sono anche delle foto sulla mia pagina Facebook, se vuoi dare un'occhiata e renderti conto di quanto poteva essere buona.


GETTY

Il G3 in azione: Joe Satriani (a sinistra) e John Petrucci. House of Blues, Las Vegas, 2001.

Ricordo quello che hai detto dopo che Mike Portnoy ha lasciato il gruppo nel 2009, cioè che i Dream Theater non hanno mai avuto un vero e proprio leader. Ma forse adesso, visto tutto quello che stai facendo per il gruppo, forse quel leader sei proprio tu…
È vero. Il fatto è che a volte la vita c'impone di diventare dei leader. Ognuno di noi ha in sé la forza per prendersi delle responsabilità. Puoi essere più o meno creativo, più o meno incline a rimanere coinvolto nelle decisioni, ma devi metterti sempre a disposizione della band. Non puoi essere un corpo estraneo, o agire sempre in autonomia.

FRANCESCO DESMAELE

Mike Portnoy, batterista dei DT dalla fondazione a settembre 2010.

Ci sono stati dei cambiamenti in questo senso negli ultimi sei anni?
Non dovrei essere io a dirlo. Non voglio parlare male di nessuno o contestare il modo in cui veniva portato avanti il gruppo in passato. Indubbiamente da quando Mike è andato via il mio ruolo all'interno della band è diventato più complesso e appagante. A Mike piaceva prendersi carico di tutto, aveva sempre un sacco di idee, di opinioni e di energia. Era quella che si può definire una persona proattiva, basta vedere quante cose ha fatto da quando ha lasciato i Dream Theater. Senza di lui, anche altri nel gruppo hanno potuto occuparsi di tutta una serie di cose.

Da quello che dici presumo che ti abbia fatto piacere produrre gli ultimi due album della band, ovvero A DRAMATIC TURN OF EVENTS e DREAM THEATER…
Sì, devo dire che sono stato molto contento perché mi piace tantissimo dedicarmi alla produzione: in futuro vorrei produrre i lavori anche di altri artisti.

Facendo un passo indietro, giusto al periodo in cui Mike ha deciso di andarsene… pensi che certe problematiche avrebbero potuto essere gestite diversamente?
Non ho alcun rimpianto, se è quello che vuoi sapere. Penso che tutto ac-

cada per un motivo, e che le band si evolvano in maniera naturale, a volte grazie anche al fatto che qualcuno decida di andarsene. Ovviamente quando succede, quando ci ripensi, vorresti che le cose fossero state più semplici, ma per molti versi non poteva comunque essere facile dato il contesto in cui solitamente accadono questo tipo di cose.

Magari ci sarà un po' di rammarico, dato che oltre a un componente della band è andato via anche un amico…

Lo so. Nelle band, col tempo, si diventa come fratelli. Sia se vai d'accordo o meno, ci si vuole comunque bene perché si fanno tante cose insieme. Improvvisamente il legame viene reciso, perché quella persona non fa più parte della tua vita: un'emozione forte e complicata da metabolizzare. Sono sicuro che è così anche in altri contesti lavorativi. Specialmente quando le persone lavorano gomito a gomito per un lungo periodo di tempo, però fa parte della vita. Non è semplice da accettare, è una strana sensazione.

Parliamo del nuovo album dei Dream Theater. Stavolta la fase di scrittura sta richiedendo più tempo del solito, quindi delle due l'una: o vi siete arenati, oppure verrà fuori un album doppio…

Non ci siamo arenati, assolutamente, e non siamo a corto di idee. Senza entrare troppo nel dettaglio, quello che abbiamo deciso di intraprendere è un percorso molto complesso. Stiamo lavorando più a lungo e più duramente rispetto agli album precedenti, ma poi quando lo ascolterai capirai il motivo.

Alcuni fan hanno osservato che gli ultimi due album dei Dream Theater sono stati un po' piatti, mentre con TRAIN OF THOUGHT e OCTAVARIUM avevate scelto un approccio differente. Risponderete a queste critiche con il nuovo disco?

Assolutamente. La nuova opera è totalmente differente dalle precedenti. A volte senti proprio l'esigenza di cambiare e realizzare qualcosa di completamente diverso. Anche con gli album di cui parlavi è andata così. Però va detto che sono stati dei lavori molto estremi, addirittura ci sono state persone che inizialmente li hanno odiati. Si tratta di prendersi un bel rischio ma fa parte del processo di crescita di una band. È molto importante riuscire a mantenere vivo l'interesse e avere entusiasmo, coinvolgere sempre il pubblico e anche se stessi.

Ma non è che farete un album di blues, vero?

No, tranquillo, non sarà un album blues! Ma è qualcosa che prima o poi dovevamo fare per soddisfare le nostre ambizioni. E le nuove composizioni vanno totalmente in questa direzione.

Qualcuno ha detto che quando i Dream Theater non sanno bene cosa fare, utilizzano questa formula: "Cosa farebbero i Rush al posto nostro?"…

Ah ah, è vero, ci capita spesso. Anche per noi ci sono delle band che rappresentano un vero e proprio punto di riferimento. A volte cerchiamo d'ispirarci a loro, pensando a che tipo di decisioni prenderebbero in certi contesti. Sei seduto lì, ci pensi su e ti viene da dire: "Mmmm, e ora che farebbe Geddy Lee?".

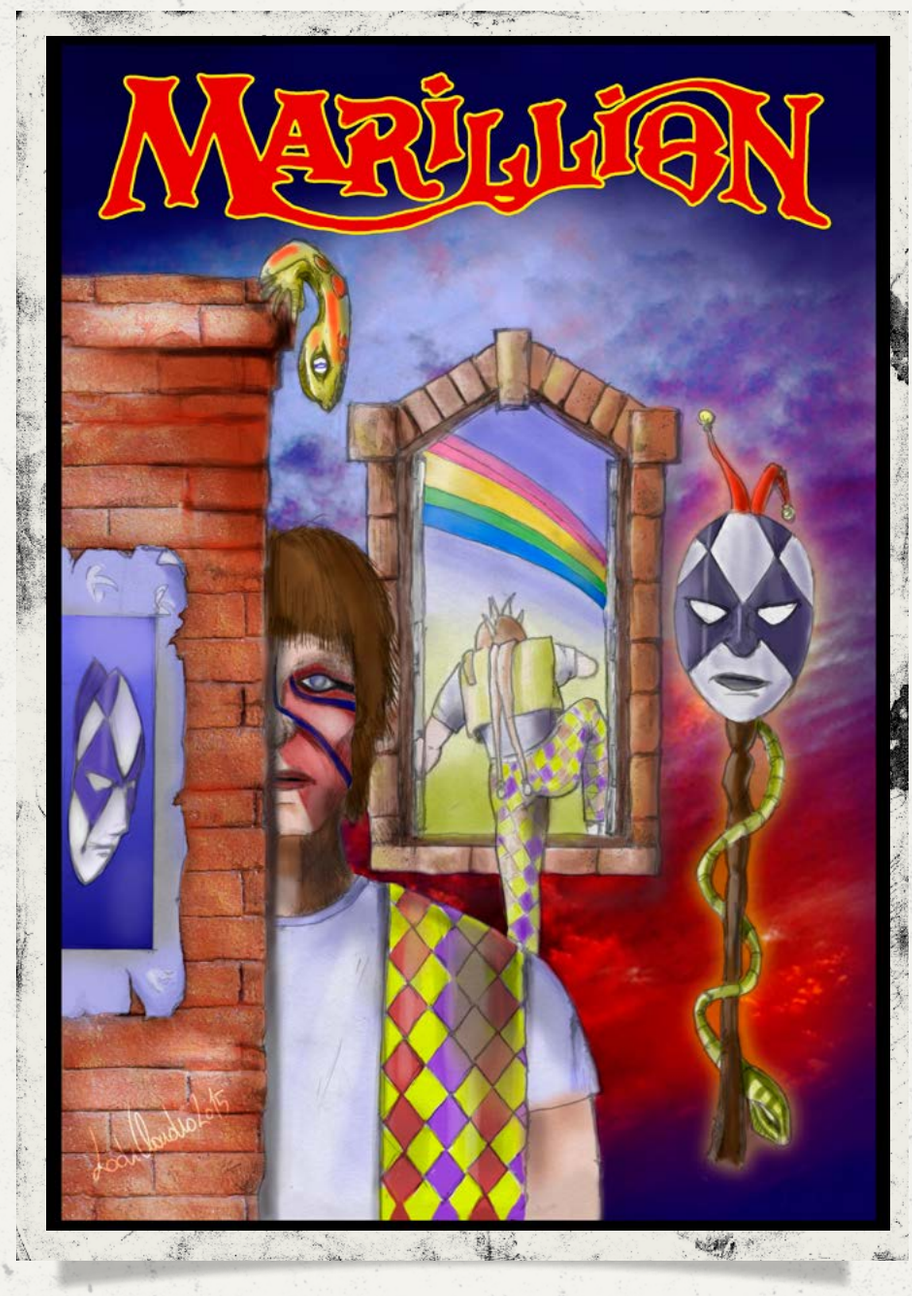
> «Nelle band ci si vuole comunque bene perché si fanno tante cose insieme. Improvvisamente il legame viene reciso, perché quella persona non fa più parte della tua vita. È una cosa strana, ed è complicato da metabolizzare»

Le mani di Dio: Petrucci ha ispirato un'intera generazione di chitarristi.

Sindrome Marillion

Claudio Lodi è Adobe Guru per il Digital Video e Digital Imaging. È dimostratore, disegnatore ed Evangelist per la Wacom e le sue tavolette grafiche. Come grafico collabora presso la Rai Radio Televisione Italiana, Sky e Mediaset, in particolare come Motion Designer, 3D animator e compositor video. Come passione è fotografo paesaggistico e live concert. Potete trovare i suoi lavori ai seguenti indirizzi:

www.claudiolodi.com
www.artstation.com/artist/claudiolodi
www.behance.net/lollando
www.flickr.com/photos/claudioso



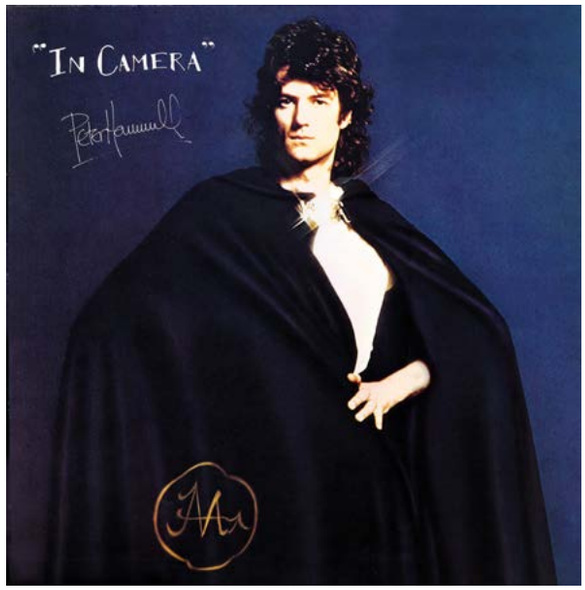
INSIDE ALBUM

Peter Hammill ● In Camera

Charisma Records, CAS1089 ● 1974

Testo: Mike van der Vord

Era il 1974 e lavoravo a Londra come fotografo di moda. Avevo uno studio a Glebe Place, nel quartiere Chelsea, mentre il mio appartamento si trovava al piano terra di Primrose Hill, proprio accanto a quello del famoso Brian Duffy (scomparso nel 2010) che aveva appena realizzato la celebre foto di copertina per ALLADIN SANE di David Bowie (1973). Tra i miei clienti c'era anche la Charisma Record, dove Frank Sansom si occupava della parte legata alla realizzazione delle immagini e delle grafiche per gli album dell'etichetta. Purtroppo non sono più in contatto con Frank e non so cosa faccia ora, ma in ogni caso fu lui a chiamarmi e a fissare la session fotografica per la copertina di IN CAMERA. In precedenza avevo già fotografato molti altri artisti della scuderia Charisma, come ad esempio Toots and the Maytals, Peter Gabriel, Bert Jansch, Steve Hackett, String Driven Thing e altri ancora. Peter Hammill venne nel mio studio a Glebe Place e lavorammo insieme per circa due o tre ore. Lavorare con Peter è stato semplice e piacevole. Ricordo che si dedicò con tutto se stesso agli scatti, perché voleva che il risultato fosse soddisfacente sia per me che per lui e per i suoi fan. Ah, se solo tutti gli altri artisti e celebrità con cui ho lavorato nel corso degli anni fossero stati così disponibili! La prima cosa che si nota nella foto di copertina è ovviamente il fermaglio argentato della cappa indossata da Peter: mi ero accorto subito che il riflesso che emetteva alla luce era molto interessante, ma non era semplice farlo risaltare a dovere, dato che sia la cappa che lo sfondo erano molto scuri. Per questo ho deciso di utilizzare un filtro a stella sull'obiettivo, per enfatizzare lo scintillio della luce sul metallo. È fuori di dubbio che proprio quel lampo di luce e il fatto che Peter guardi direttamente in macchina mentre muove la sua cappa siano gli elementi che rendono la foto così d'impatto. Non proprio una combinazione facile da ottenere, calcolando che si trattava di coordinare e sincronizzare i vari movimenti in una frazione di secondo! Per scattare ho utilizzato una Hasselblad ELX con un obiettivo Sonnar da 150 mm. Il formato quadrato della Hasselblad era l'ideale per le copertine degli Lp. I fari in studio erano al tungsteno, ho aggiunto il flash e un tempo di esposizione abbastanza lungo, in modo tale da catturare un po' di movimento senza compromettere la nitidezza dell'immagine. La pellicola era una Kodak per diapositive, probabilmente una Ektachrome E100D o E200D. Una volta scelta la diapositiva adatta per la cover, era direttamente la Charisma a montarla insieme all'artwork e inviare il tutto al suo stampatore di fiducia per confezionare l'album. Questo significava che la Charisma, così come del resto accadeva con tutti gli altri clienti, per visionare il lavoro si faceva consegnare direttamente la pellicola con tutti gli scatti effettuati e quindi al fotografo non rimaneva niente in mano. Fortunatamente, Frank Sansom mi disse che Peter era rimasto molto soddisfatto del risultato finale, e questo per me fu un bene, perché mi permise di continuare a lavorare con la Charisma ancora per qualche anno. Se ho mai ascoltato IN CAMERA? Sì, qualche volta. Mi piace pensare che insieme a Peter siamo riusciti a creare un'immagine che sia in sintonia con la musica contenuta nell'album. Ho sempre apprezzato il fatto che Hammill cantasse in un inglese impeccabile, senza cadere nella tentazione d'imitare l'accento americano, come invece facevano molti cantanti inglesi all'epoca.



La copertina di IN CAMERA (1974) e una pubblicità dell'epoca.

Mike van der Vord al lavoro negli anni '80. Attualmente continua ad occuparsi di fotografia per aziende e privati.

COD. **CR12** **N 12 –** MOVEMBRE 2013

COD. **CR13** **N 13 –** DICEMBRE 2013

COD. **CR14** **N 14 –** GENNAIO 2014

COD. **CR15** **N 15 –** FEBBRAIO 2014

COD. **CR16** **N 16 –** MARZO 2014

COD. **CR20** **N 20 –** LUGLIO 2014

COD. **CR24** **N 24 –** NOVEMBRE 2014

COD. **CR25** **N 25 –** DICEMBRE 2014

COD. **CR27** **N 27 –** FEBBRAIO 2015

COD. **CR28** **N 28 –** MARZO 2015

COD. **CR29** **N 29 –** APRILE 2015

COD. **CR30** **N 30 –** MAGGIO 2015

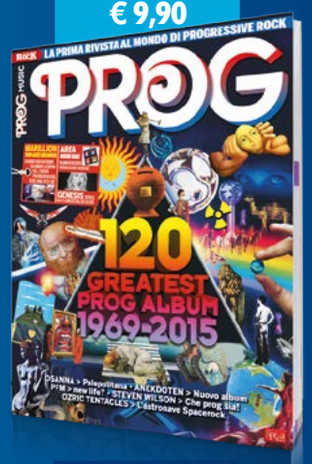
COD. **CR31** **N 31 –** GIUGNO 2015

COD. **CR32** **N 32 –** LUGLIO 2015

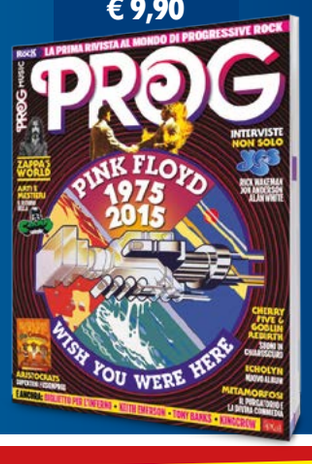
COD. **CR33** **N 33 –** AGOSTO 2015

Se leggi CLASSIC ROCK LIFESTYLE, ti possono piacere anche...

COD. CLPR 01
€ 9,90



COD. CLPR 02
€ 9,90



Completa la tua collezione ordinando gli arretrati a soli € 5,00 cad.

su www.classicrockitalia.it/arretrati oppure utilizzando il modulo qui sotto

SCEGLI L'ARRETRATO CHE VUOI ORDINARE

SE VUOI ORDINARE VIA POSTA O VIA FAX, COMPILA QUESTO COUPON

Ritaglia o fotocopia il coupon, invialo in busta chiusa a: **Sprea Spa** Via Torino, 51 20063 Cernusco s/n (MI), insieme a una copia della ricevuta di versamento o a un assegno. Oppure via fax al numero 02.700537672. Per ordinare in tempo reale i manuali collegati al nostro sito **www.classicrockitalia.it/arretrati.** Per ulteriori informazioni puoi scrivere a **arretrati@classicrockitalia.it** oppure telefonare allo 02/87158224 tutti i giorni dalle 14.00 alle 18.00

INSERISCI I CODICI E MESI DI RIFERIMENTO delle pubblicazioni che desideri ricevere:

	€
	€
	€
	€
Totale Ordine	€

SCELGO IL SEGUENTE METODO DI SPEDIZIONE:
Indica con una ✗ la forma di spedizione desiderata

	Per **una rivista** spedizione tramite **posta tradizionale** al costo aggiuntivo di	€ 3,90
	Per **due o più riviste** spedizione tramite **Corriere Espresso** al costo aggiuntivo di	€ 7,00

TOTALE COMPLESSIVO	€

Data _____ Firma del titolare _____

Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali - (Codice Privacy d.lgs. 196/03) Sprea Spa Socio unico Sprea Holding Spa con sede in via Torino 51 – 20063 Cernusco s/ Naviglio (MI) è il Titolare del trattamento dei dati personali che vengono raccolti, trattati e conservati ex d.lgs. 196/03. Gli stessi potranno essere comunicati e/o trattati da Società esterne incaricate. Ai sensi degli artt. 7 e ss. si potrà richiedere la modifica, la correzione e/o la cancellazione dei dati, ovvero l'esercizio di tutti i diritti previsti per Legge. La sottoscrizione del presente modulo deve intendersi quale presa visione, nel colophon della rivista, dell'Informativa completa ex art. 13 d.lgs. 196/03, nonché consenso espresso al trattamento ex art. 23 d.lgs. 196/03 in favore dell'Azienda.

NOME _____
COGNOME _____
VIA _____
N° _____ **C.A.P.** _____ **PROV.** _____
CITTÀ _____
TEL. _____
E-MAIL _____

SCELGO IL SEGUENTE METODO DI PAGAMENTO (Indica con una ✗ quello prescelto)

☐ Versamento su **CCP 99075871** intestato a **Sprea Spa ABBONAMENTI Via Torino 51 20063 Cernusco Sul Naviglio MI** (Allegare ricevuta nella busta o al fax)

☐ Bonifico intestato a **Sprea Spa Abbonamenti** sul conto **IBAN IT05 F076 0101 6000 0009 9075 871**

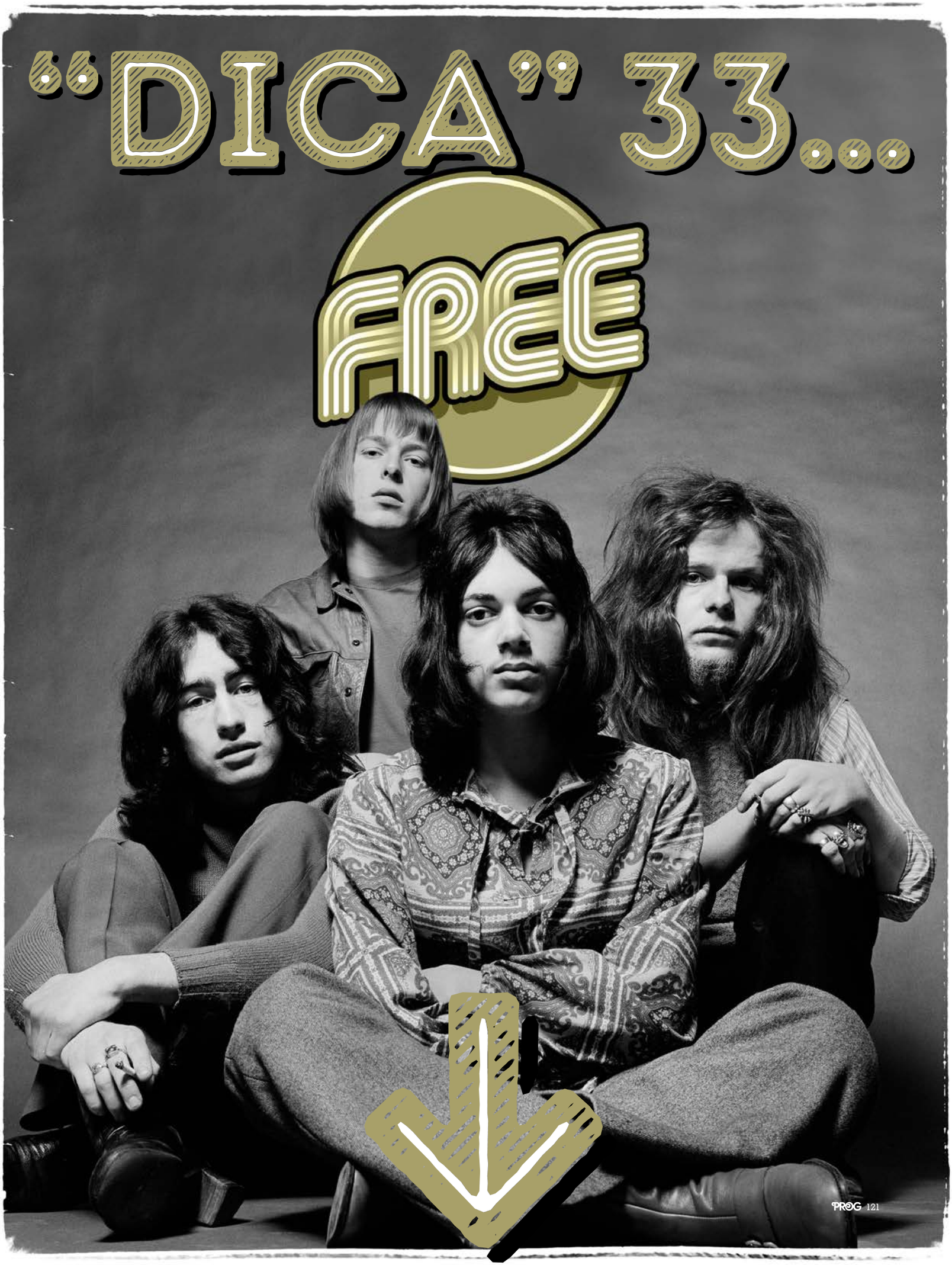
☐ **Carta di Credito** N. _____
(Per favore riportare il numero della Carta indicandone tutte le cifre)

Scad. _____ CVV _____
(Codice di tre cifre che appare sul retro della carta di credito)

_____
Nome e Cognome del Titolare della carta (può essere diverso dall'abbonato)

☐ CartaSi ☐ postepay ☐ MasterCard ☐ VISA ☐ Diners Club International ☐ AMERICAN EXPRESS

"DICA" 33...



33 canzoni tratte dai 33 giri di una band leggendaria come i **Free**, sospesi tra rock e blues, Cream e Led Zeppelin, melodia e hard, folk e leggere derive progressive (amore dichiarato più volte da Andy Fraser, e poi in quei giorni non si badava a tutte queste distinzioni, bastava che ci fosse l'humus comune). 33 composizioni intrise di blues alla carta vetrata, rock muscolare e qualche grammo di zucchero pop per evitare un colpo al cuore. 33: numero magico per comporre una guida all'ascolto che, spero, migliorerà il vostro umore. Come dice il dottore coscienzioso? "Dica 33"!

Testo: **Guido Bellachioma**

Quattro giovani musicisti inglesi il 19 aprile 1968 salgono sul palco del Nag's Head Pub di Londra. In quel momento nasce la leggenda dei Free, anche se allora non lo sapevano neanche loro: Paul Bernard Rodgers (voce, 17 dicembre 1949, Middlesbrough), Paul Francis Kossoff (chitarra, Londra, 14 settembre 1950 – 19 marzo 1976, Los Angeles), Andrew McLan Fraser (basso, Londra, 3 luglio 1952) e Simon Frederick St George Kirke (batteria, 28 luglio 1949, Londra). Firmano subito un contratto con l'Island di Chris Blackwell, raccomandati da Alexis Korner, leggenda del blues britannico, che se ne intende di buona musica e aveva già consigliato Fraser a John Mayall, vera università del blues revival made in UK. Il bassista rimane con Mayall pochi mesi prima di entrare nei Free, senza incidere nulla (registrazioni live e televisive sono presenti in alcune antologie), pur se la formazione dei Bluesbreakers in quel periodo comprendeva, oltre a Mayall, artisti piuttosto interessanti come il chitarrista Mick Taylor (futuro Stones), il sassofonista Dick Heckstall-Smith (poi nei Colosseum), il batterista Keef Hartley (che formò una grande band di blues & jazz), il trombettista Henry Lowter (Elton John, Gordon Beck, Gil Evans, Talk Talk etc.). Dall'ingresso in studio nell'ottobre 1968 alla fine nei primi mesi del 1973, il gruppo proporrà lavori indimenticabili, alcuni sottovalutati e schiacciati da quella perla assoluta e "ruffiana" che fu il megasuccesso *All Right Now*. Così accadde anche ai Ten Years After di Alvin Lee con *I'm Going Home* e il festival di Woodstock (i Free parteciparono al corrispondente megafestival inglese, quello nel 1970 all'isola di Wight con Jimi Hendrix, The Doors, Emerson Lake & Palmer, Spirit, Miles Davis, Family, Procol Harum, Jethro Tull, Moody Blues, Pentangle e tanti altri). I 33 giri presi in esame sono sono solo quelli in studio originali, senza citare registrazioni dal vivo (non solo quelle di FREE LIVE! del 1971), antologie, cofanetti, bonus tracks, Dvd e altro materiale simile… spesso inutile. Lo stesso Rodgers ribadisce: "Non ha senso acquistare un cofanetto con 6 versioni diverse di *All Right Now*, purtroppo non abbiamo nessun controllo sui dischi dei Free, decide tutto la casa discografica. Io consiglio agli appassionati di non comprare queste ristampe monumentali ma di limitarsi a quelle storiche, dove c'è la vera anima del gruppo". Ma qual è l'anima dei Free? Quella ruvidamente blues del fulminante esordio di TONS OF SOBS (1968) o la rilettura folkblues di alcuni episodi del secondo, FREE (1969)? L'equilibrio magico tra rock, blues e ballate di FIRE AND WATER (1970) o la malinconia profonda del successivo HIGHWAY (1970), dove Kossoff rimase profondamente colpito dalla morte dell'amico Jimi Hendrix e la sua chitarra sembrava gemere anche in chiave acustica? La durezza hardprog di FREE AT LAST (1972), l'ultimo con la formazione originale, o il capitolo finale HEARTBREAKER (1973), forse registrato con troppa fretta ma ricco di ottime canzoni, tra rock onirico, pennate blues e sferzate hardrock, quasi anticipatore di quello che Rodgers e Kirke avrebbero fatto insieme nei fortunatissimi Bad Company, supergruppo per la Swan Song Records dei Led Zeppelin? Un gruppo trasversale, a cui stava stretta fin dall'inizio l'etichetta "British Blues", che quindi non ha tradito allontanandosi dal blues ma ha dato sfogo alla varietà degli interessi artistici. Trattati male da molta critica dopo il successo planetario dell'accoppiata 45 (*All Right Now*) e 33 giri corrispondente (FIRE AND WATER), in verità anche nei momenti finali, i più difficili, i Free hanno prodotto album di grande qualità. 6:13 la canzone più lunga (*Heartbreaker*), 2:35 la più corta (*Little Bit Of Love*) tra quelle incluse in questa scelta antologica, una lunghezza media di 4:21 periodico. *Walk In My Shadow* la prima scritta (Rodgers), *Seven Angels* l'ultima (ancora Rodgers). *Broad Daylight / The Worm* il primo degli otto singoli inglesi stampati fino al 1973, *Travelling In Style / Easy On My Soul* l'ultimo. Il più popolare brano dei Free è *All Right Now*, uno dei riff più conosciuti nella musica del Novecento, che giunse primo in più di 20 nazioni, secondo in Inghilterra e quarto negli Stati Uniti, dove, a oggi, è stato trasmesso in radio più di 3.000.000 di volte… in Inghilterra solo 2.000.000! Racconta Rodgers: "Non ho più suonato *All Right Now* per 20 anni, e non pensavo mi mancasse. Qualche anno fa, stavo facendo un giro di blues con Jason Bonham (figlio di John, batterista dei Led Zeppelin). Continuava a gridare da dietro il suo kit: suoniamo *All Right Now*. Il pubblico ha amplificato la richiesta e l'abbiamo eseguita alla grande. Non l'ho più tolta dai miei concerti. Quando componemmo quel brano suonavamo un repertorio originale a eccezione della cover di *The Hunter*, incisa originariamente da Albert King. Non

Al chiuso o nei festival all'aperto i Free possedevano un suono al calor bianco…

avevamo una canzone più popolare di quella, i fan l'adoravano. Così, ho detto: dobbiamo scriverne una nostra, più accattivante di *The Hunter*, che le persone possano memorizzare al primo ascolto. Così, semplicemente, ho iniziato a cantare *All Right Now*, che avevo già in testa senza saperlo. È una canzone semplice, ma ha una certa magia. Vorrei che tutte fossero venute fuori così facilmente".

In tutto, il gruppo ha pubblicato sei album in studio in sei anni scarsi di vita (1968-1973) più quello dal vivo (1971), che discograficamente colmava la lacuna dovuta alla prima separazione, avvenuta il 9 maggio 1971. La divisione sancì il deterioramento ufficiale dei rapporti tra Paul Rodgers e Andy Fraser, i compositori principali, da sempre ai ferri corti per caratteri opposti. Andy, sposato e con due figlie ma gay inespresso (solo dopo la fine definitiva uscì allo scoperto), tranquillo e schivo, mentre Paul era decisamente più ruvido. "Paul e io – racconta Andy – siamo due personalità opposte, come la A e la Z, da una parte ci sono io, il ragazzo gay e sensibile, dall'altra lui, il duro ragazzaccio del Nord… che si faceva la barba due volte al giorno". La band torna insieme nel gennaio 1972 e incide FREE AT LAST; i due tentano di mettere da parte i propri problemi per aiutare il chitarrista Paul Kossoff a risolvere, invano, la dipendenza dalla droga (che in parte sarà la causa della sua morte, avvenuta il 19 marzo 1976 sul volo Los Angeles-New York). Dave Murray degli Iron Maiden comprò la sua Fender Stratocaster del '63 con manico in acero del '57, nera con battipenna bianco, anche se Kossoff usualmente utilizzava la Gibson Les Paul Standard del 1959.

In verità, la band si rimise insieme anche per il mancato successo dei rispettivi progetti artistici: Rodgers coi Peace, Fraser coi Toby (nessun disco per entrambi), mentre Kirke e Kossoff formarono un quartetto con il bassista giapponese Tetsu Yamauchi e il tastierista americano John "Rabbit" Bundrick (l'album KOSSOFF, KIRKE, TETSU AND RABBIT uscì su Island nel 1972). Proprio Tetsu e Bundrick sostituirono il dimissionario Fraser in HEARTBREAKER del 1973, unico cambio di formazione in tutti i dischi dei Free, giusto qualche mese prima del secondo e definitivo scioglimento. Oggi sono scomparsi Kossoff e Fraser (il 16 marzo 2015 a Temecula in California per l'AIDS; dopo i Free formò gli Sharks con Chris Spedding, chitarrista dei Nucleus, qualche disco solista di scarso rilievo e poi, trasferitosi negli Stati Uniti, compose canzoni per altri: Joe Cocker, Robert Palmer, Joan Jett, Chaka Khan, Rod Stewart, Paul Young). Dei Free rimangono in giro Rodgers (che, dopo aver lavorato con Jimmy Page dei Led Zeppelin nei Firm, si è fatto trascinare nella parodia dei Queen e ora è ritornato al territorio a lui più congeniale di un rockblues spurio) e Kirke (vive negli Stati Uniti e continua ad andare in tour con la Bad Company, tornato da qualche anno insieme proprio a Rodgers e a Mick Ralphs… di grande successo il tour estivo americano nel 2014 insieme ai Lynyrd Skynyrd).

GLI ALBUM DEI FREE HANNO VENDUTO PIÙ DI 20.000.000 DI COPIE

1 MR. BIG → 5:58 (DA FIRE AND WATER. 1970)

La seconda facciata di questo monumentale 33 giri si apre con questo roccioso rockblues, dove il basso di Fraser stende al tappeto gli altri strumenti. Brano epocale che conquistò milioni di fan, tra cui Eric Martin (voce), Paul Gilbert (chitarra), Billy Sheehan (basso), Pat Torpey (batteria)... non a caso a fine anni '80 gli artisti appena citati denominarono Mr. Big il loro nuovo supergruppo e nel terzo lavoro, BUMP AHEAD, del 1993, ne fecero una eccellente versione. Produzione dei Free e di John Kelly, imposto da Chris Blackwell dopo aver ascoltato i provini del disco; tecnico del suono Roy Thomas Baker (Queen, Cheap Trick, Cars, Guns N'Roses, Alice Cooper, Foreigner, Ozzy Osbourne, Devo, The Stranglers, The Smashing Pumpkins etc).

2 MOURNING SAD MORNING → 5:13 (DA FREE. 1969)

Il brano sembra il figlio della title track del capolavoro dei Traffic JOHN BARLEYCORN MUST DIE, che sarebbe stato inciso l'anno seguente. Guarda caso c'è proprio Chris Wood dei Traffic al flauto, anche se non è riportato sull'edizione originale... ma nessuno ha copiato, l'atmosfera era nell'aria. Chitarre acustiche, basso appena pizzicato, melodie vocali avvolgenti e magiche, l'anima folk blues dell'Inghilterra in una ballata meravigliosa. Se oltre al flauto di Wood dai Traffic avessero preso anche la voce di Steve Winwood a dettare con quella più roca di Rodgers non ce ne sarebbe stato per nessuno. Disco prodotto da Chris Blackwell, creatore dell'Island.

3 ALL RIGHT NOW → 4:18 (DA FIRE AND WATER. 1970)

Il brano chiude la seconda facciata in modo fulminante, semplice, essenziale, ancora irresistibile a più di 44 anni dalla sua pubblicazione (giugno 1970), con uno dei riff più popolari della storia della musica contemporanea. Utilizzato in migliaia di pubblicità in molte nazioni. La versione sull'album è più lunga di quella sul 45 giri, ripetuto il secondo verso e anche il solo di chitarra dura di più. Il suono è secco e potente, voce e chitarra che "spaccano".

4 I'M A MOVER → 2:57 (DA TONS OF SOBS. 1968)

Rodgers afferma: "Tonnellate di singhiozzi – questa la traduzione del titolo dell'album di esordio – che suonavano davvero appassionati, genuinamente blues". In effetti, i primi vagiti dei quattro giovanissimi musicisti (Fraser al momento dell'incisione aveva solo 16 anni) sono ruvidamente blues ma già preannunciavano, proprio con questo breve brano, la stagione dell'hard rock della decade seguente. Album prodotto da Guy Stevens (morto a 38 anni, nel 1981), che lavorò anche coi Procol Harum, Small Faces, Rolling Stones, Clash, Who, Mott The Hoople, Spooky Tooth etc.

Poster dell'Isle of Wight Festival.

5 BE MY FRIEND
→ 5:49 (DA HIGHWAY. 1970)

Profonda ballata di matrice blues, ricca di pathos e suonata con la giusta ma determinata eleganza. Conclude la prima facciata del sottovalutato successore di FIRE AND WATER, dove la band ammorbidisce il suono (in parte era già avvenuto nei momenti più delicati del precedente) e cerca di non farsi strangolare dal successo planetario del tormentone *All Right Now*. Paul Rodgers, oltre a cantare con tono roco, espressivamente suadente e persino sexy, suona il piano e il Mellotron MkII, appena accennato ma estremamente presente. Prodotto solo dalla band, anche in virtù dell'enorme popolarità conseguita col precedente 33 giri; tecnico del suono Andy Johns (Rolling Stones, Humble Pie, West Bruce & Laing, String Driver Thing, Joe Satriani).

6 FIRE AND WATER
→ 4:03 (DA FIRE AND WATER. 1970)

Rockblues virato in salsa hardprog. Uno dei capisaldi della scena inglese dei nascenti *Seventies* e ha il solo torto di stare nello stesso album di *Mr. Big* e *All Right Now*, altre band dell'epoca avrebbero dato almeno un occhio per scrivere un brano come questo nell'intera loro esistenza. Chitarra tagliente e voce che non fa prigionieri.

7 HEARTBREAKER →
6:13 (DA HEARTBREAKER. 1973)

Title track e brano di chiusura della prima facciata del loro controverso 33 finale, soprattutto per essere stato inciso in un momento di confusione nella vita della band a livello umano. Sincopato, aggressivo, con le tastiere a supportare chitarra e sezione ritmica come nei migliori giorni del blues revival britannico. Una ballata dal grande cuore. Prodotto dai Free con Jeremy Andrew "Andy" Johns (1950-2013), che aveva lavorato come tecnico del suono col leggendario Eddie Kramer e come produttore con artisti di livello impressionante: Rolling Stones, Led Zeppelin, Television, Van Halen, Humble Pie, Joe Satriani, Bon Jovi, Eric Clapton etc.

8 CATCH A TRAIN
→ 3:32 (DA FREE AT LAST. 1972)

Due canzoni in una: attacco duro, hardblues, e ritornello quasi pop. Irresistibilmente accattivante in entrambi i momenti. La voce di Rodgers è ai massimi livelli. Produzione a cura dei Free.

9 SEVEN ANGELS →
5:04 (DA HEARTBREAKER. 1973)

...e meno male che il capitolo conclusivo della carriera dei Free è considerato generalmente dalla critica meno attenta un disco minore. L'ultima

I Free all'isola di Wight, il loro primo grande concerto.

canzone incisa dal gruppo, scritta dal solo Rodgers, lascia persino intravedere quella che sarebbe stata l'avventura americana dei Bad Company, che Rodgers e Kirke formarono dopo la fine dei Free con Mick Ralphs, chitarrista dei Mott The Hoople, e Boz Burrell, bassista dei King Crimson di ISLANDS. Hard prog di caratura eccellente. In questo brano il chitarrista americano William Garrett "Snuffy" Walden (fondatore degli Stray Dog, band rock blues a tinte hard) sostituisce Kossoff, alle prese con gli ennesimi problemi di droga.

10 FREE ME
→ 5:27
(DA FREE. 1969)

Psicoblues tagliente e struggente, dove la voce di Rodgers si lascia andare sull'ipnotico tappeto della sezione ritmica e la chitarra di "Koss" arriva in fondo al cuore, tra suoni scarni, essenziali, concisi e voce che non ha bisogno di alzare i toni per scaldare il cuore.

11 THE STEALER
→ 3:18
(DA HIGHWAY. 1970)

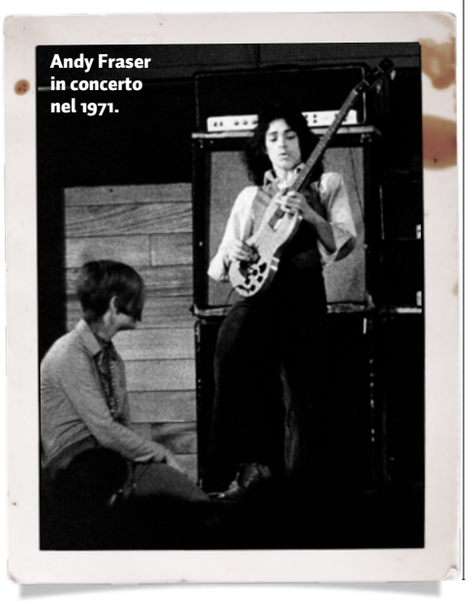
Nonostante il successo mondiale arriso all'accoppiata album (FIRE AND WATER) e singolo (*All Right Now*), la band decide di cambiare ancora direzione, pur mantenendo l'approccio di fondo del suono che l'ha resa così popolare. Il loro quarto album, non certo per la gioia di Chris Blackwell, boss dell'Island, vira marcatamente verso timbri più scuri, malinconici, quasi tristi, tranne in pochi episodi. Southern rock, atmosfere acustiche, generalmente più soffici del passato (frutto anche dell'amore dei Free, specialmente Paul Rodgers, per The Band e della depressione di Paul Kossof in seguito alla morte di Jimi Hendrix, suo grande amico, avvenuta mentre HIGHWAY veniva inciso). *The Stealer* è l'episodio che più ha il brio rock che lo renderebbe il singolo ideale… anzi fu scelto come 45 giri per lanciare l'album ma non ottenne grandi consensi. Troppo sfavorevole il paragone con *All Right Now*.

12 WALK IN MY SHADOW → 3:31
(DA TONS OF SOBS. 1968)

La chitarra sibilante che introduce il brano fa capire subito che il ritmo non sarà affatto delicato: rockblues oscuro e contorto, voce alla carta vetrata, sezione ritmica tambureggiante, chitarra affilata senza bisogno di tanti trucchi. Suono secco e deciso.

13 WISHING WELL → 3:41 (DA HEARTBREAKER. 1973)

Il 7° singolo uscì prima dell'album nel novembre 1972, risollevò, almeno per qualche mese, la popolarità del gruppo ma non bastò e dopo poco la band si sciolse anche per i disastrosi risultati dal vivo, dove Kossoff non era in grado di suonare e il suo sostituto su alcuni brani di *Heartbreaker*, "Snuffy" Walden, era occupato in un lavoro precedentemente concordato. Le percussioni sono suonate da Rebop Kwaku Baah (Traffic, Can, Rolling Stones, Eric Clapton). Melodia accattivante e impatto rock adeguato, non le canzoni plastificate di troppe classifiche di ieri e di oggi.


Andy Fraser in concerto nel 1971.

14 HEAVY LOAD → 5:23
(DA FIRE AND WATER. 1970)

La più progressiva delle composizioni di questo 33 giri senza tempo, spaccato a metà tra rock-blues pulsanti e ballate oniriche come *Heavy Load*, dove il piano e il Mellotron MkII, suonati dal bassista Fraser, riempiono molti spazi. La chitarra usa suoni prevalentemente lunghi e d'atmosfera, mai forzati.

15 DON'T SAY YOU LOVE ME → 6:07 (DA FIRE AND WATER. 1970)

Una canzone d'amore senza zucchero aggiunto. Basso a sottolineare i momenti di maggiore espressività della voce, mentre la chitarra si limita ad accompagnare con pochi accordi. Il ritornello è di quelli che prendono e nella parte finale la chitarra si ricorda di essere "solista" quanto serve in un crescendo lento e avvolgente…

16 COMMON MORTAL MAN → 4:08
(DA HEARTBREAKER. 1973)

Uno dei tre brani in cui il chitarrista William Garrett "Snuffy" Walden (Stray Dog, Eric Burdon, Stevie Wonder, Donna Summer, Chaka Khan) rimpiazza Kossoff; nel biennio 1975-1976 lavora con "Koss" a 2ND STREET, secondo album dei suoi Back Street Crawler. Ballata scritta dal tastierista Bundrick con la voce di Rodgers, graffiante ma dolce, sostenuta da un pianoforte ispirato e dalle corpose tastiere.

17 THE HUNTER → 4:13
(DA TONS OF SOBS. 1968: COMPOSTA DA BOOKER T. JONES. CARL WELLS. DONALD DUNN. AL JACKSON JR. STEVE CROPPER)

L'unica cover inclusa in questi 33 brani che racchiudono lo spirito dei Free. Incisa dal bluesman Albert King nell'album BORN UNDER A BAD SIGN

nel 1967 su Stax Records, durava 2:13; fu cantata, tra gli altri, anche da Ike & Tina Turner, Blue Cheer, Canned Heat, Koko Taylor e Great White. La versione dei Free è ricca di quella potenza ingenua che permeava quasi tutta la scena del british blues di quel periodo. Pulsante e assassina…

18 I'LL BE CREEPIN' → 3:31 (DA FREE. 1969)

Secondo singolo dei Free, senza nessun riscontro nelle classifiche di vendita. In questo disco i musicisti imparano a controllare il proprio entusiasmo e cercano uno stile più personale e riconoscibile, si allontanano dal blues revival più appariscente e imbracciano anche le chitarre acustiche… ovviamente in altri brani, visto che *I'll Be Creepin'* è puro funkyblues al calor bianco!

19 LITTLE BIT OF LOVE → 2:35 (DA FREE AT LAST. 1972)

Il loro sesto singolo, che promuove l'album della possibile rinascita, si apre con un bel riff di chitarra e Mellotron MkII, suonato da Rodgers. È il loro terzo più venduto dopo *All Right Now* e *Wishing Well*. La canzone, piuttosto leggera ma confezionata con gusto, ha il profumo degli anni '70, sospesi come per magia tra melodia e suoni taglienti.

20 LOVE YOU SO → 4:55 (DA HIGHWAY. 1970)

Uno dei brani più riflessivi dell'album, tutto giocato sulle sfumature, in chiaroscuro, sottolineato dal pianoforte e dagli archi del Mellotron MkII. Non è una composizione triste bensì esprime profonda e cosciente serenità.

21 MOONSHINE → 5:05 (DA TONS OF SOBS. 1968)

Brano oscuro, teso, vibrante, il primo firmato dalla coppia Rodgers-Kossoff, dove la ritmica ha un'aria sepolcrale, la voce quasi ulula alla luna in modo sofferto e la chitarra ha qualcosa di agghiacciante. Blues tirato e ancora attualissimo. Il testo ben si sposa alla musica e viceversa: "Seduto in un cimitero / aspettando l'alba / appoggiandosi sulla mia lapide / oh, come la luna si blocca nel cielo nero / vorrei poter scoprire il motivo per cui mi siedo qui da solo e grido / la mia donna era così bella / insieme eravamo una cosa sola / nessun sole nei miei occhi stanchi ora che lei è andata".

22 OH I WEPT → 4:25 (DA FIRE AND WATER. 1970)

A metà strada tra il lato hard di questo disco straordinario (*Mr. Big*, *All Right Now*, *Fire And Water*) e quello più romantico (*Don't Say You Love Me*, *Remember*, *Heavy Load*). Brano firmato da Rodgers-Kossoff, atmosfera blues rarefatta, chitarra sussurrata tranne che nel crescendo a 2/3 del minutaggio.

23 RIDE ON A PONY → 4:19 (DA HIGHWAY. 1970)

Si può dire "coatto al punto giusto" dell'iniziale riff assassino, apertamente sudista? In questo caso si può. Ruvido e possente hard blues in cui la chitarra si limita al necessario sostegno, dove

Paul Kossoff sul palco aveva grande energia.

la batteria pesta come si deve, il basso pulsa come un anfetaminico attore e la voce di Rodgers, isterica ed espressiva, dimostra come a dare ascolto agli amici si sbagli (in questo caso mi riferisco alla sua permanenza per qualche tempo nel progetto Queen degli ultimi anni, dove la sua ugola, poderosamente hard, era totalmente fuori luogo). Quando lo ascolti non riesci più a toglierlo dalla mente… e dal cuore.

24 SAIL ON → 3:06 (DA FREE AT LAST. 1972)

Altra perla del secondo periodo della loro carriera, il lamento di una band morente ma non doma, capace ancora di lampi di classe assoluta come questo brano dal sapore quasi gospel all'inizio e poi morbidamente Rolling Stones.

25 SOLDIER BOY → 2:52 (DA FREE AT LAST. 1972)

Ritmo solenne, introduzione percussiva quasi da banda militare su cui s'innestano gli altri strumenti e la voce inarrivabile di Rodgers, che spazia da bassi sussurri ad acuti sparati. Un brano sofferto e profondo, dove l'anima ferita dei Free di quel periodo esce allo scoperto. Da riscoprire.

26 SONGS OF YESTERDAY → 3:37 (DA FREE. 1969)

Ritmo semplice e arrembante, blues veloce e dichiaratamente british, un gruppo americano di quel periodo non avrebbe mai suonato con tale leggerezza, nonostante si parli di blues: "Cantami una canzone triste / è starò bene sulla mia strada

/ Una canzone triste come le canzoni di ieri / be', mio padre cantava il blues / bene, ora le strade sono piene di automobili silenziose / e tutto il mondo è un palcoscenico / Ma io devo andare al lavoro oggi".

27 SOON I WILL BE GONE → 3:11 (DA HIGHWAY. 1970)

Ancora un incontro col Mellotron MkII per un'altra ballata senza tempo. Inizio atipico per i Free: chitarra acustica, pianoforte, voce, mellotron e solo al 40° secondo entrano in scena una lirica chitarra elettrica, basso e batteria, ma discretamente, quasi per non disturbare... e la voce di Rodgers non si perde in sdolcinatezze da quattro soldi.

28 THE HIGHWAY SONG → 4:17 (DA HIGHWAY. 1970)

Ritmo serrato ma non durissimo, divertente, quasi burlesco, probabilmente influenzato da un bizzarro testo, un continuo doppio senso, sulla figlia di un fantomatico contadino e dei suoi rapporti con i ragazzi: "Il contadino aveva una figlia / e lavorava al pozzo dei desideri / mise una gamba in acqua fino a trovare il campanello della missione / il vecchio impazzì e corse a prendere la propria pistola / abbiamo passato un brutto momento per spiegare che ci stavamo solo divertendo".

29 TRAVELLIN' MAN → 3:23 (DA FREE AT LAST. 1972)

La voce roca di Rodgers è il complemento adeguato di un brano molto southern rock, che potrebbe essere interpretato anche dai Lynyrd Skynyrd o da qualche gruppo statunitense delle generazioni successive, come i Brother Cane. Sicuramente sarebbe stato al posto giusto anche nei primi due e ancor ruvidi album della Bad Company.

30 TROUBLE ON DOUBLE TIME → 3:27 (DA FREE. 1969)

Unica composizione del secondo disco in cui Kossoff e Kirke supportano Fraser e Rodgers. Chiaramente di derivazione soul, non originale, ma solita grande interpretazione vocale e strumentale.

31 WORRY → 3:28 (DA TONS OF SOBS. 1968)

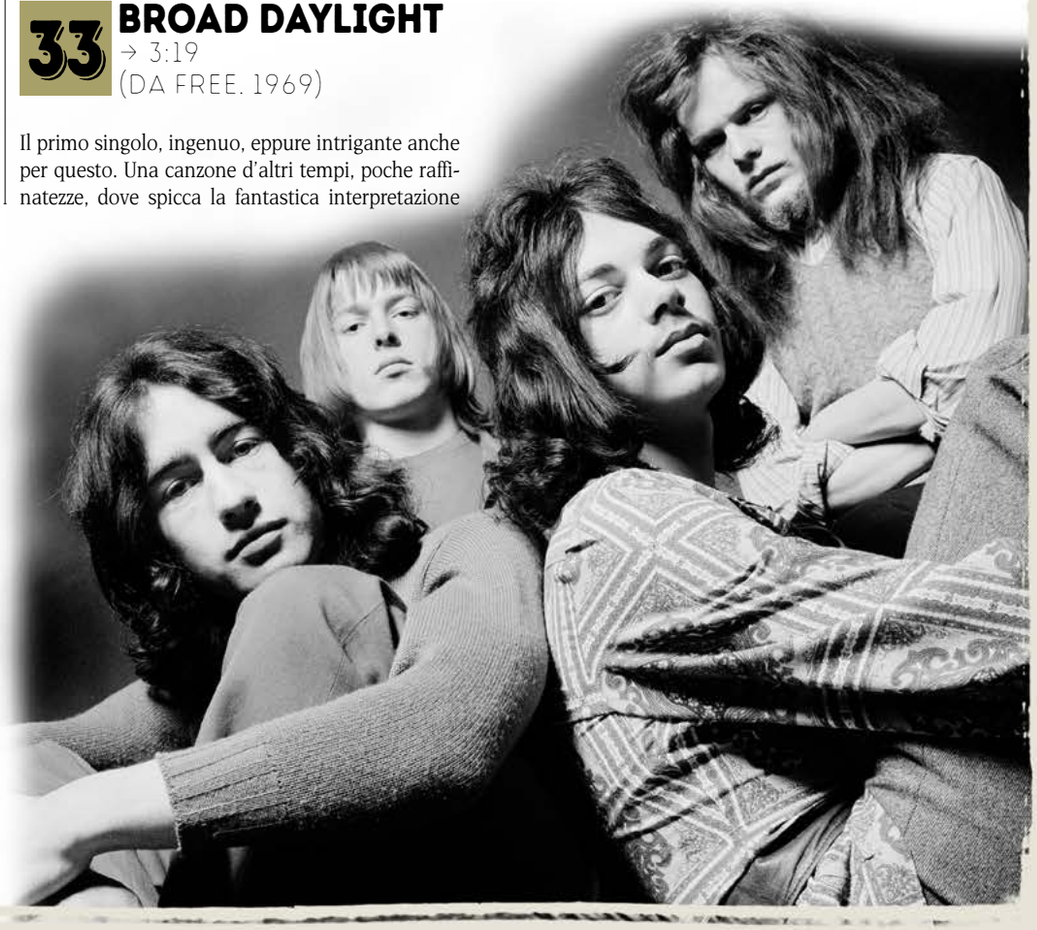
Hard rock giovanile, scritto dal solo Rodgers prima della nascita dei Free. Tirato a lucido e con i piani sonori giusti, i suoni sporchi della chitarra donano la necessaria inquietudine, inizio e fine di marca psichedelica. La voce ha grande impatto.

32 COME TOGETHER IN THE MORNING → 4:39 (DA HEARTBREAKER. 1973)

Una canzone manifesto del lato più delicato di Paul Kossoff, che ci regala un solo di rara intensità emotiva, nonostante in quel periodo non fosse sempre in grado di suonare. Nel disastroso tour che seguì alla pubblicazione del 33 giri fu sostituito da Wendell Richardson degli Osibisa... ma dal vivo la magia dei Free era scomparsa, mentre questo disco è ancora superbo. L'ultimo concerto avvenne il 17 febbraio 1973 all'Hollywood Sportatorium in Florida, poi Rodgers e Kirke dissero basta e l'avventura finì...

33 BROAD DAYLIGHT → 3:19 (DA FREE. 1969)

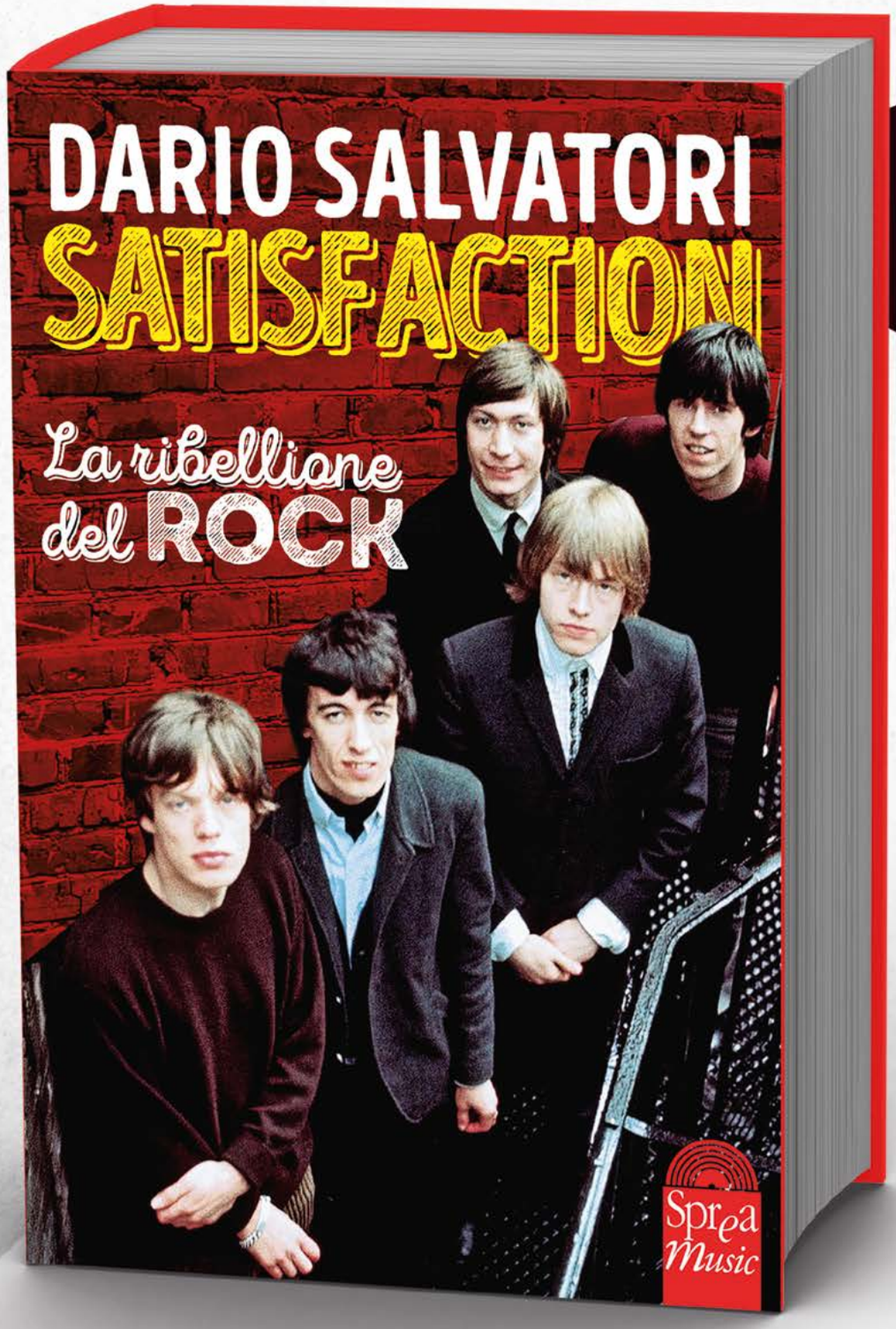
Il primo singolo, ingenuo, eppure intrigante anche per questo. Una canzone d'altri tempi, poche raffinatezze, dove spicca la fantastica interpretazione vocale di Rodgers, ricca di sfumature che la fanno sembrare già matura, nonostante fosse poco più di un ragazzino.



Da sinistra Paul Rodger, Simon Kirke, Andy Fraser, Paul Kossoff.

IN EDICOLA A NOVEMBRE

TUTTO sulla canzone più MITICA del ROCK!!!



DARIO SALVATORI

FESTEGGIA I 50 ANNI DI SATISFACTION

la storia
i retroscena
le statistiche
le cover

9,90 €

RECOVERED

COPERTINE STORICHE RIELABORATE. OPERA DI GIAMPIERO WALLNOFER. ORIGINAL VERSION 1977

PROG MUSIC
Bimestrale - prezzo di copertina 9.90€

Direttore Responsabile: Luca Sprea

Realizzazione Editoriale della versione italiana:
Contenuti s.r.l. diretta da Francesco Coniglio
redazione@classicrockitalia.it

a cura di Guido Bellachioma
Coordinamento di Paolo Carnelli
Supervisione di Marina Loreti
Progetto grafico di Massimiliano D'Affronto (8x8 Srl)
Impaginazione di Gianluca Soddu e Massimiliano D'Affronto

Collaboratori: Mike Barnes, Lorenzo Barbagli, Luca Benporath, Alessandro Bruno, Mike Burns, Carlo Camilloni, Ezio Candrini, Tom Dare, Antonio De Sarno, Francesco Desmaele, Daryl Easlea, Rob Hughes, Claudio Lodi, Guglielmo Mariotti, Simone Mazzilli, Daniele Pomo, Sid Smith, Giampiero Wallnofer, Rich Wilson, Holly Wright.
Foto: Simone Cecchetti, Gianfranco Caprioli, Giovanni Coccia, Antonio De Sarno, Francesco Desmaele, Tiziano Fagioli, Luca Fiaccavento, Will Ireland, Paul Lester, Tony Levin, Claudio Lodi, Raimondo Luciani, Emilio Maestri, Max Mencarelli, Kevin Nixon, Claudio Petrucci, Barry Plummer, Francesco Pullè, Enrico Rolandi, Graziano Scatarzi, Phil Smart, Andrea Stevoli, Piero Togni, Mike van der Vord, Stewart Wood.

Sprea S.p.A.
Socio Unico - direzione e coordinamento di Sprea Holding S.p.A.

Presidente: Luca Sprea
Consigliere delegato: Mario Sprea
Art Director: Silvia Taietti

Coordinamento:
Gabriella Re (Foreign Rights) international@sprea.it, Alberta Rivolta (PA), Ambra Palermi (Segreteria Editoriale), Francesca Sigismondi (Ufficio Legale), Tiziana Rosato (acquisti e produzione), Emanuela Mapelli (Pianificazione Pubblicitaria)

Amministrazione: Anna Nese (CFO), Erika Colombo (controller), Irene Citino, Sara Palestra amministrazione@sprea.it

SERVIZIO QUALITÀ EDICOLANTI E DL: Sonia Lancellotti, Andrea Palermi
distribuzione@sprea.it

Ufficio inserzioni pubblicitarie: pubblicita@sprea.it

Sede Legale: - via Torino, 51 20063 Cernusco Sul Naviglio (Mi) - Italia
PI 12770820152- Iscrizione camera Commercio 00746350149
Per informazioni contatteci allo 02924321

Contenuti su licenza: Prog -Team Rock Ltd -(UK)

Registrazione testata: Classic Rock, testata registrata al tribunale di Milano il 16/03/2011 con il numero 145.

Distributore per l'Italia e per l'estero: Press-Di Distribuzione stampa e multimedia s.r.l. - 20134 Milano

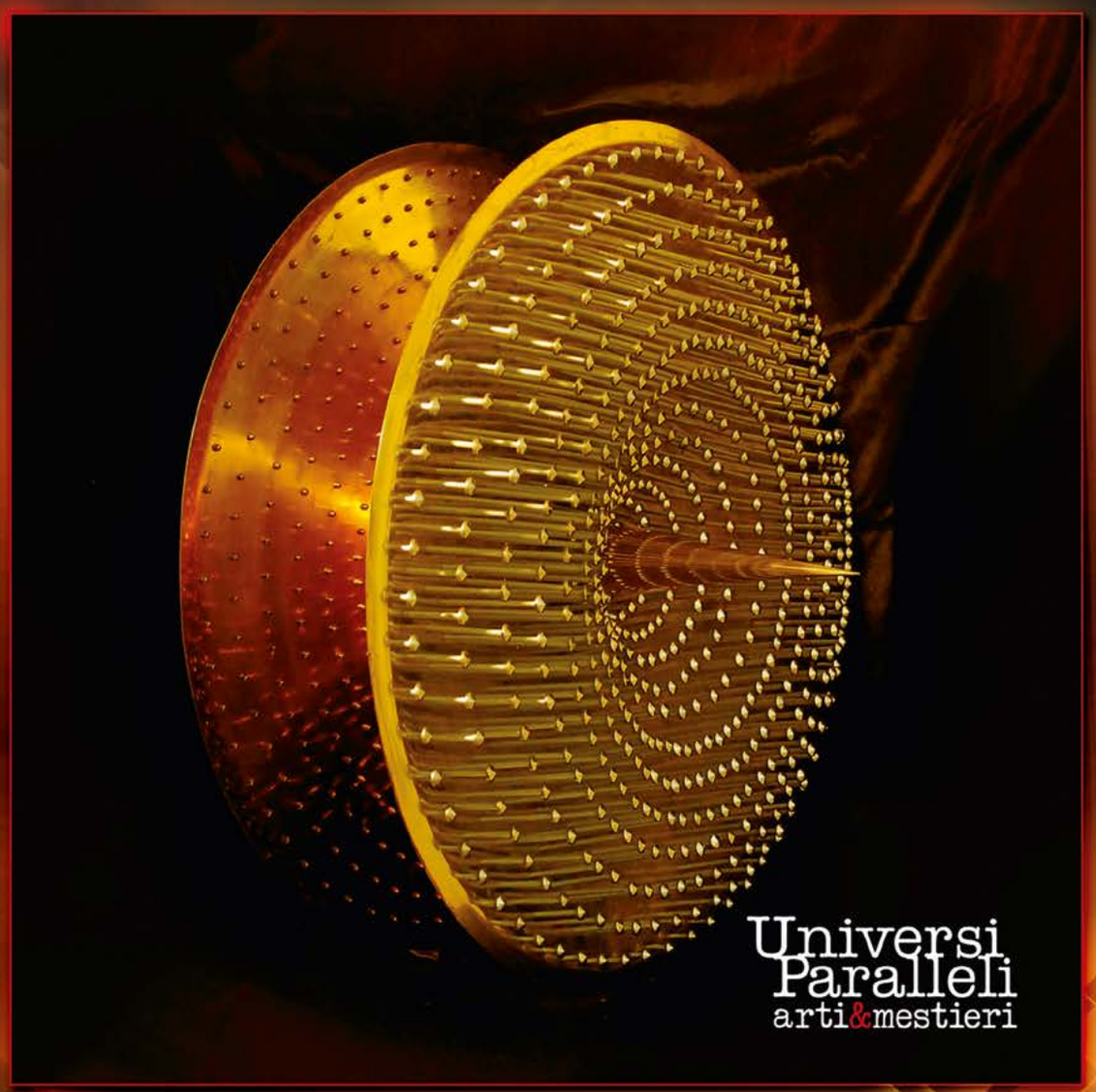
ISSN: 2039-649x
Spedizione in abbonamento: Tariffa R.O.C. – Poste Italiane Spa – Sped. In Abb. Post. – D.L. 353/2003 (conv. In L. 27.02.2004, n.46) Art. 1, comma 1, DCB Milano
Stampa: Arti Grafiche Boccia S.p.A.- Salerno

Copyright Sprea S.p.A.
La Sprea S.p.A. titolare esclusiva della testata Classic Rock e di L'utilizzo da parte di terzi di testi, fotografie e disegni, anche parziale, è vietato. L'Editore si dichiara pienamente disponibile a va-lutare – e se del caso regolare – le eventuali spettanze di terzi per la pubblicazione di immagini di cui non sia stato eventualmente possibile reperire la fonte. Informativa e Consenso in materia di trattamento dei dati personali (Codice Privacy d.lgs. 196/03). Nel vigore del D.Lgs 196/03 ilTitolare del trattamento dei dati personali, ex art. 28 D.Lgs. 196/03, è Sprea Editori S.p.A. (di seguito anche "Sprea"), con sede legale inVia Torino, 51 Cernusco sul Naviglio (MI). La stessa La informa che i Suoi dati, eventualmente da Lei trasmessi alla Sprea, verranno raccolti, trattati e conservati nel rispetto del decreto legislativo ora enunciato anche per attività connesse all'azienda. La avvisiamo, inoltre, che i Suoi dati potranno essere comunicati e/o trattati (sempre nel rispetto della legge), anche all'estero, da società e/o persone che prestano servizi in favore della Sprea. In ogni momento Lei potrà chiedere la modifica, la correzione e/o la cancellazione dei Suoi dati ovvero esercitare tutti i diritti previsti dagli artt. 7 e ss. del D.Lgs. 196/03 mediante comunicazione scritta alla Sprea e/o direttamente al personale Incaricato preposto al trattamento dei dati. La lettura della presente informativa deve intendersi quale presa visione dell'Informativa ex art. 13 D.Lgs. 196/03 e l'invio dei Suoi dati personali alla Sprea varrà quale consenso espresso al trattamento dei dati personali secondo quanto sopra specificato. L'invio di materiale (testi, fotografie, disegni, etc.) alla Sprea S.p.A. deve intendersi quale espressa autorizzazione alla loro libera utilizzazione da parte di Sprea S.p.A. Per qualsiasi fine e a titolo gratuito, e comunque, a titolo di esempio, alla pubblicazione gratuita su qualsiasi supporto cartaceo e non, su qualsiasi pubblicazione (anche non della Sprea S.p.A.), in qualsiasi canale di vendita e Paese del mondo.
Il materiale inviato alla redazione non potrà essere restituito.

CRAMPS records & SFERA entertainment

PRESENTANO

ARTI&MESTIERI Universi Paralleli
il NUOVO GRANDE ALBUM



Scultura di Luigi Farina / Foto di Sergio Cippo

"**Universi Paralleli**" è il clamoroso ritorno
della storica band **ARTI&MESTIERI**,
un concept album destinato a essere il "Tilt" del 21° secolo

DOPPIA VERSIONE: **CD** e **VINILE** in tutti i negozi di dischi e gli online stores

www.artiemestieri.org - Arti&mestieri official page

SONY MUSIC

PROG

LINO VAIRETTI E GLI OSANNA
PROGRESSIVAMENTE FREE FESTIVAL 2015

CLASSIC ROCK PROG ▸ #3 ▸ BIM ▸ € 9,90
9 772039 649369 50003